

UNIVERSIDADE DE LISBOA

INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS



**«Isso aqui é o Brasil!»: uma etnografia sobre músicos brasileiros
em Lisboa**

Amanda Fernandes Guerreiro

Orientadora: Doutora Simone Frangella

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Antropologia
Especialidade de Antropologia da Etnicidade e do Político

2020

UNIVERSIDADE DE LISBOA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS



«Isso aqui é o Brasil!»: uma etnografia sobre músicos brasileiros em Lisboa

Amanda Fernandes Guerreiro

Orientadora: Doutora Simone Frangella

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Antropologia

Especialidade de Antropologia da Etnicidade e do Político

Júri:

Presidente: Doutora Ana Margarida de Seabra Nunes de Almeida, Investigadora Coordenadora e Presidente do Conselho Científico do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Vogais:

Doutor Ângelo Martins Júnior – Research Associate, School of Sociology, Politics and International Studies da University of Bristol, Reino Unido;

Doutora Sónia Sofia de Sousa Alves Ferreira – Professora Auxiliar Convidada, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;

Doutor Rui Pedro Malheiro da Silva Ferrão Cidra – Investigador Auxiliar, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;

Doutor José António Machado da Silva Pais – Investigador Coordenador, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa;

Doutora Simone Miziara Frangella – Investigadora Auxiliar, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Orientadora.

Financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES –

Ministério da Educação do Brasil – CAPES BEX 0417-14-9

2020

Aos meus pais, Marco
Antonio e Marisa, que são o meu
porto seguro apesar de estarmos a
um Oceano de distância.

Agradecimentos

Durante os anos de desenvolvimento desta tese passei por profundas transformações pessoais, fazendo com que a conclusão deste trabalho fosse impossível sem o apoio e colaboração de inúmeras pessoas que me ajudaram ao longo deste árduo, e por vezes solitário, caminho.

Aos meus interlocutores, personagens fundamentais deste trabalho. Muito obrigada pela disponibilidade e por me deixarem percorrer ao vosso lado este universo tão fascinante. Sigo acompanhando suas carreiras e torcendo pelo vosso sucesso!

À minha filha, Rita, que chegou no meio deste processo, transformando de forma definitiva o meu modo de ser e minha compreensão sobre o mundo, e com quem aprendo diariamente.

Ao meu amor, Pedro, que estive e está sempre ao meu lado. Ter você como companheiro fez-me perceber que há em mim uma força para lutar e enfrentar os desafios que eu desconhecia. Ser parte desta equipa que é a nossa família tem sido a mais maravilhosa das aventuras da vida!

Ao Talisca, pelo companheirismo e dedicação que só um cão pode oferecer!

Aos meus pais, Marco e Marisa, que desde sempre são os maiores apoiantes dos meus planos e sonhos, mesmo que isso signifique viver do outro lado do Oceano.

Ao meu irmão e à minha cunhada Mariana, que ao longo deste processo fizeram-me conhecer a magia de ser tia. Crescer ao seu lado, Paulo, foi essencial para aprender que é possível amar incondicionalmente apesar das diferenças.

Às enormes famílias das quais faço parte, os «Fernandes» e os «Guerreiros»: tios, tias e primos. Obrigada pelo apoio! Não há nada mais desafiador e divertido que crescer ao lado de pessoas tão diversas e amadas!

À Leonor, ao António e à Beatriz, meus sogros, com quem eu sempre pude contar, principalmente estando tão longe dos meus pais. Obrigada pelos almoços de domingo, ceias de Natal, Páscoa... obrigada por me acolherem em vossas famílias!

À Ângela, minha «mãe luso-brasileira», obrigada pelo carinho, paciência e dedicação ao longo destes anos de Lisboa. Chegar até aqui é também, nalguma medida, sua responsabilidade. Obrigada por me acolher em sua casa como se eu fosse sua filha nas

minhas primeiras semanas em Portugal. Seu apoio e seu jeito sempre divertido tornaram esse desafio mais leve.

À família que escolhi ao longo da vida, amigas que amo com enorme intensidade, e que espero que estejam sempre ao meu lado. Maitah, Julia, Débora, Nathalia e Tata: caminhar ao vosso lado, de mãos dadas, há tantos anos tem sido uma experiência memorável. Obrigada por todas as conversas, conselhos e trocas. Vocês são indispensáveis!

Ao Gabriel e à Patrícia, vocês são uma ilha de afeto e amizade na nossa pequena (e controversa) Garça! Obrigada pelo apoio, pelas tardes e noites de conversa, e principalmente, pelas gargalhadas!

Às amigas que Lisboa me deu, que trazem um novo sentido à vida minha aqui, e que preenchem o meu quotidiano com afeto, abraços calorosos e cumplicidade. Catarina, obrigada pela leitura atenta desta tese e pelo companheirismo em todas as horas, você é um ser inestimável! Luciana, nada disso seria possível sem você – minha «irmã mineira» que está sempre ao meu lado, estarei sempre por perto! Keisy, a grande amiga que este trabalho me ofereceu, conhecer-te enquanto fazia o campo foi uma das grandes alegrias deste processo!

Ao amigo da vida inteira, Ângelo Martins Junior, que se tornou uma inspiração para o meu percurso académico. Obrigada pelas longas conversas, trocas, impressões sobre os brasileiros no mundo, e pela amizade.

Aos professores do Doutorado em Antropologia, cada um à sua maneira contribuiu para a minha formação pessoal e académica, tornando possível a realização desta pesquisa. Muito obrigada!

Ao Professor Doutor João Vasconcelos, coordenador do curso de Doutorado, que sempre esteve disponível para negociar prazos, prorrogações. Muito obrigada!

Às Professoras Doutora Susana de Matos Viegas e Doutora Cristiana Bastos, o modo como ensinam e passam suas experiências aos alunos é algo do qual não irei esquecer. Vossas aulas eram sempre preenchidas pelo encanto pelo fazer antropológico e até hoje me inspiram a seguir por este caminho da investigação.

Aos funcionários do ICS, em especial à Dra Maria Goretti, que esteve presente nesta jornada desde o primeiro dia – o abraço que me deu no dia da inscrição no doutorado permanece em minha memória! Muito obrigada pela paciência e «puxões de orelha»!

Aos meus colegas do curso de Doutorado, obrigada pelas partilhas durante este longo processo.

À Lysandra, pelo apoio valioso nesta resta final. Vamos juntas!

Ao Bart Vanspauwen, obrigada pelas conversas sobre minha pesquisa e conselhos sobre o universo da Etnomusicologia.

Ao Múcio Sá, meu interlocutor neste trabalho, mas também colega de profissão. Agradeço pelas nossas conversas, que no decorrer desta pesquisa mostraram-se muito importantes para as reflexões que aqui apresento.

Aos amigos que fiz durante o trabalho de campo, os «Amigos do Água»: Adilson, Marcelo, Dídio, Cássia, Myriam, Alexandre, Marco, Keisy, Neya e Gabi. Obrigada pela companhia e diversão nas noites intermináveis de boa música!

Ao Fábio Stabelini, grande amigo que a UFSCar deu, com quem compartilhei meus primeiros passos na Antropologia, dividindo descobertas no meu primeiro trabalho de campo. Obrigada!

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Ministério da Educação Brasileiro – CAPES – que através de seu programa de Bolsas de Doutorado Pleno no Exterior financiaram esta investigação. O apoio que recebi durante três anos foi fundamental para que sua realização fosse possível.

Por último e não menos importante, agradeço imensamente à minha querida orientadora e amiga Doutora Simone Frangella. Estar ao seu lado desde meus primeiros dias no ICS tem sido uma experiência muito gratificante. Partilhar o fascínio pela Antropologia, e aprender sobre o rigor científico, a importância e a responsabilidade do nosso ofício foi – e é – essencial para o meu desenvolvimento como Antropóloga e como pessoa. Muito, muito obrigada! Você é uma pessoa iluminada e é um prazer imensurável caminhar ao seu lado.

Resumo

Esta dissertação procura explorar as formas como os músicos brasileiros desenvolvem suas carreiras em Lisboa, articulando o potencial de circulação da música brasileira, entendida como um bem cultural, à experiência migratória. Partindo de um intenso trabalho etnográfico, reflito sobre a experiência profissional e subjetiva que a inserção no mercado da música ao vivo nos bairros boémios do centro de Lisboa proporciona. Deste modo, alego que o desenvolvimento de práticas musicais imprime singularidades aos seus percursos de migração. Proponho realizar uma análise multidimensional, ancorada em três dimensões que se sobrepõem e informam o modo de «ser músico em Lisboa» vivido pelos meus interlocutores. São elas a forma como os bens culturais brasileiros fazem-se presentes em Portugal ao longo do século XX; o modo como suas práticas musicais inscrevem-se na cidade; e as implicações da condição migratória às suas experiências profissionais. Ao combinar estas três camadas de análise revelo as intrincadas relações entre a forma como este bem cultural está historicamente presente em Portugal, influenciando suas práticas de consumo e a emergência de um circuito de música brasileira ao vivo no centro da cidade. Os músicos em questão articulam o capital simbólico deste bem cultural para ocupar espaços centrais na cidade, desafiando a precariedade e a subalternidade que caracterizam sua condição migratória. A cidade, o bem cultural e a migração engendram-se de forma a assegurar um lugar para a prática musical, e esta revela-se como um ofício levado a cabo pelos sujeitos da pesquisa, projetando-se em suas percepções sobre carreira, experiência e formas de ser e estar no mundo. Pretendo, com este trabalho, contribuir com o debate sobre as migrações contemporâneas e seu entrecruzamento com as práticas culturais expressivas desenvolvidas pelos migrantes em diferentes contextos.

Palavras-chave: músicos brasileiros; práticas musicais; migrações contemporâneas; espaços urbanos; ofício.

Abstract

This dissertation aims at exploring the ways Brazilian Musicians develop their careers in Lisbon, articulating the potential circulation of Brazilian music – as a cultural asset – with migration experiences. Based on an intense ethnographic study, I examine professional and subjective experiences derived from the insertion of Brazilian migrants in the live music market around the bohemian neighbourhoods of Lisbon. Thus, I claim that the development of musical practices draws on singularities to the migration paths of my interlocutors. I propose a multidimensional analysis embedded in three overlapped dimensions, which inform the way of «being musicians in Lisbon» as experienced by Brazilian migrants. They are: the ways Brazilian cultural assets have been present in Portugal throughout the twentieth century; how Brazilian musicians' practices are inscribed in the city; and the implications of the migratory conditions to their professional experiences. When combining these three levels of analysis I reveal the intricate relations between these cultural assets historically present in Portugal, influencing consumer's practices, and the emergence of a Brazilian live music circuit in the centre of Lisbon. These musicians relate to the symbolic capital of this cultural production in order to gain visibility in central places in the city, challenging the usual precariousness and subordination attached to the migratory condition. The city, the cultural goods and migration are engendered in a way to assure a place for the musical practice. And such practice reveals itself as a craft accomplished by the subjects of this research, projected on their perceptions of career, on their experiences and on their ways of being in the world. I intend with this research contribute for the debate on contemporary migrations and its entanglements with expressive cultural practices developed by migrants in different contexts.

Keywords: Brazilian musicians; musical practices; contemporary migrations, urban spaces; craft

Índice

	INTRODUÇÃO	1
	1. Caminhando entre os músicos: as trajetórias do campo no circuito da música brasileira nos bairros boêmios de Lisboa	7
	2. Ser músico brasileiro em Lisboa: uma análise multidimensional	13
I	AS PRÁTICAS MUSICAIS DOS BRASILEIROS EM LISBOA	19
	1. Introdução	19
	2. «A música está em tudo»	22
	3. «A boa música brasileira»: construindo o gosto	30
	4. «Isso aqui é o Brasil em Lisboa!»	39
II	A MÚSICA E A CIDADE: AS PRÁTICAS MUSICAIS BRASILEIRAS E AS TRANSFORMAÇÕES URBANAS	61
	1. Introdução	61
	2. Cidades pós-coloniais, cidades globais?	68
	3. A música na cidade	74
	4. As práticas musicais e as transformações urbanas	86
	5. «Lisboa multicultural»: uma imagem de marca?	96
III	SER MÚSICO E SER MIGRANTE: A CONDIÇÃO MIGRATÓRIA E A PRÁTICA MUSICAL	107
	1. Introdução	107
	2. Percursos migratórios brasileiros	112
	3. Brasileiros em Portugal: uma história em 2 tempos?	123
	4. Músicos migrantes	131
IV	«MÚSICOS DE VERDADE»: OFÍCIO, TRAJETÓRIAS MUSICAIS E SUBJETIVIDADE	149
	1. Introdução	149
	2. «Músicos comuns»: a construção do ofício	157
	3. Tornar-se músico brasileiro em Lisboa	172
	4. Música como possibilidade e condição da experiência migrante	179
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	197
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	205
	ANEXOS	225
	Anexo A. Mapa do percurso realizado em um dia campo	227
	Anexo B. Principais interlocutores da tese (em ordem alfabética)	228

Índice de Figuras

Figura 1. Maracatu nas ruas da Mouraria.	79
Figura 2. Bares e restaurantes visitados em Lisboa.	80
Figura 3. Zonas percorridas no Trabalho de Campo.	80
Figura 4. Estabelecimentos visitados durante o trabalho de campo.	81
Figura 5. O bar <i>Portas Largas</i> e o cantor Lourenço.	83
Figura 6. O «novo» Cais do Sodré.	90
Figura 7. Cartaz do evento <i>Volta ao Mundo em Arroios</i> .	100
Figura 8. O concerto da banda <i>Alma Brasilis</i> durante a <i>Semana do Brasil em Arroios</i> .	102
Figura 9. A roda de samba do <i>ArtCasa</i> , conhecida atualmente como <i>Projeto Viva o Samba</i> .	160
Figura 10. Parte do grupo da rede social <i>Whatsapp</i> chamado «Amigos do Água de Beber», composto por frequentadores assíduos do bar.	162
Figura 11. Luís atuando no Miradouro das Portas do Sol.	163

Lista de Siglas

MPB	Música Popular Brasileira
PALOP	Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa
CPLP	Comunidade dos Países de Língua Portuguesa
CML	Câmara Municipal de Lisboa
SEF	Serviço de Estrangeiros e Fronteiras

Introdução

«Os menestréis não tinham um lugar óbvio na vida medieval. Não eram nem camponeses nem nobres, e estavam frequentemente a vagar pelos campos em busca de empregos. Enquanto pessoas sem lugar, seu status era na melhor das hipóteses, tênue. Eles podiam vestir-se de modo a sugerir alto status social, devido à generosidade dos nobres que os empregavam, e como profissionais do entretenimento eram livres para transgredir hierarquias sociais de uma maneira que poucos conseguiam»

Tim Cresswell em
On the move: mobility in the modern western world.

O excerto de Tim Cresswell remete à figura do menestrel medieval, do bardo e poeta que cantava histórias enquanto vagava por inúmeros lugares, enfatizando sua existência móvel. Esta tese trata dos músicos brasileiros em Lisboa, destacando o modo como uma experiência de mobilidade se engendra nas suas carreiras musicais. É possível pensá-los como menestréis contemporâneos, na medida em que circulam por diferentes espaços, simultaneamente através e à revelia da subalternidade subjacente à condição de serem migrantes, descrevem trajetórias na cidade que os colocam como representantes, «embaixadores», da cultura brasileira. Circulam em diferentes espaços da zona central de Lisboa, criando um lugar próprio amparados pelo potencial de circulação internacional da música brasileira – um bem elementar da identidade cultural do Brasil.

O trabalho que aqui apresento pretende refletir sobre a experiência vivida por músicos brasileiros que atuam na cidade de Lisboa, buscando perceber como a condição migratória alia-se às práticas musicais de modo a estabelecer trajetórias singulares que reverberam em suas carreiras artísticas e suas construções subjetivas. A partir de uma perspectiva etnográfica argumento que estes sujeitos, através de suas práticas musicais, tomam o potencial de circulação da música brasileira em Portugal como um instrumento que viabiliza o desenvolvimento de uma carreira na capital. Deste modo, adentram um campo de intensas negociações entre seus pares e o mercado da música ao vivo na cidade, a qual lhes concede um estatuto privilegiado que os permite transgredir, em certa medida, parte da precariedade que perpassa suas vidas como migrantes. Ao criarem um modo de ser no mundo baseado na reprodução de práticas musicais, promovem um circuito de música brasileira o vivo na cidade, assegurando o desenvolvimento de suas carreiras, dando um novo sentido à experiência de migração, e tornando-a qualitativamente singular.

A imigração brasileira em Lisboa faz parte do fenómeno dos fluxos de migração global; ainda que os motivos que impulsionam o fluxo dos brasileiros não estejam diretamente relacionados às relações pós-coloniais, após chegarem em Portugal deparam-se com as inúmeras imagens e representações feitas sobre o Brasil criadas ao longo dos séculos de relação histórica que une os dois países. O posicionamento de Portugal como um país de atração de populações migrantes relaciona-se com a sua adesão à União Europeia em 1986. Neste espectro dos imigrantes em território português, os brasileiros perfazem a maior população – ainda que tenha diminuído nos últimos anos devido à crise económica em Portugal. Dados do SEF de 2015 apontam para a presença de 82 mil brasileiros residentes de forma legal no país (SEF 2015). Devo salientar que este número não abrange os brasileiros que já possuem cidadania portuguesa ou de outros países da União Europeia e aqueles em situação irregular. Estimativas¹ do Ministério das Relações Exteriores brasileiro apontam para a presença de 116 mil brasileiros em Portugal².

Os músicos brasileiros que residem e atuam em Lisboa são tão numerosos e variados como a os brasileiros presentes na cidade em geral. Não há números concretos que contabilizam este grupo com quem trabalhei; contudo, é possível apresentar alguns dados presentes em diferentes páginas da rede social Facebook que reúnem estes músicos brasileiros para que se tente traçar um panorama sobre esta população: o grupo chamado Músicos Brasileiros em Portugal conta com a participação de 2376 membros, por exemplo. Não existe um grupo de músicos brasileiros em Lisboa, mas ao acompanhar as atividades do grupo acima referido constata-se que a maioria de seus membros atua na região metropolitana da capital portuguesa. De qualquer modo, ainda que não seja possível quantificar a presença destes músicos atuando na cidade, a observação da quantidade de eventos divulgados em diferentes páginas da rede social, e do número de pessoas interessadas em acompanhar a agenda de eventos, permite vislumbrar o quão numerosos são³.

Machado (2009), em sua pesquisa sobre os brasileiros na cidade do Porto destaca a importância do mercado da música para os migrantes na cidade. Ser músico naquela cidade

¹ Estes dados foram consultados no *website* do Ministério das Relações Exteriores Brasileiro: <http://www.brasileirosnomundo.itamaraty.gov.br/a-comunidade/estimativas-populacionais-das-comunidades/Estimativas%20RCN%202015%20-%20Atualizado.pdf>.

² O SEF possui números mais atuais em relação aos brasileiros em Portugal, 105 mil brasileiros em 2018 (SEF 2018), mostrando uma tendência de aumento desta população ao longo dos últimos anos. Contudo, o Governo Brasileiro só possui números estimados até o ano de 2015; por motivos de comparação, utilizei os dados do SEF do mesmo ano.

³ A página *Qual é a boa, Lisboa?*, criada há dois anos pelo filho de um músico brasileiro que atua em bares e restaurantes da cidade, é acompanhada por mais de 17 mil pessoas e divulga mais de 100 eventos relacionados à música brasileira na cidade todas as semanas.

era uma profissão quase exclusivamente desempenhada por brasileiros, contribuindo para a reiteração de estereótipos que envolvem o Brasil e seus cidadãos em Portugal, fundamentados na ideia de animação e alegria (Machado 2009, 44). Como a presente pesquisa mostrará, a centralidade dos brasileiros no mercado da música ao vivo em Lisboa, embora contribua, em certa medida, para a reprodução destes estereótipos, relaciona-se com a histórica presença da música brasileira na sociedade portuguesa que atravessa todo o século XX. Não são os fluxos de migrantes para o país que principiam o consumo de práticas musicais brasileiras; de facto, elas são diversificadas e multiplicadas a partir da consolidação de uma população brasileira em Portugal, mas sua presença antecede as vagas de migração, e esta antecendência inaugura, em larga medida, a emergência de circuitos musicais como aquele que analisei nesta investigação.

A profusão de trabalhos na área das Ciências Sociais sobre o fenómeno das migrações internacionais nas últimas décadas tem se dedicado a tratar dos efeitos desta mobilidade no mercado e nas relações laborais, nas formas de adaptação dos migrantes nas sociedades de acolhimento e o modo como continuam a relacionar-se com as sociedades de origem, desenvolvendo um modo de vida considerado transnacional (Glick-Schiller et. al 1992). No entanto, este número expressivo de trabalhos sobre tais questões ligadas às migrações contemporâneas contrapõe-se com um exíguo número de estudos que tratam desta nova forma de mobilidade global a partir da perspectiva da cultura expressiva (Sánchez-Fuarros 2010).

Para além das transformações nas relações laborais, e nas interações entre os migrantes e as sociedades de acolhida subjacentes a este novo panorama do mercado de trabalho global, o fenómeno das migrações internacionais contemporâneas é responsável por mudanças significativas nas formas como as sociedades receptoras de grandes contingentes migratórios lidam com a diversidade cultural que passam a caracterizá-la. Ao olhar para a cultura expressiva, nomeadamente para as práticas musicais, é possível elucidar alguns pontos em relação a tais transformações ocorridas que se dão para além da análise dos contextos económicos e laborais.

Apesar de no cenário português o consumo de bens culturais brasileiros, como a música, não estar diretamente relacionado com o fluxo de migrantes, a influência da presença de brasileiros em Portugal na intensificação deste consumo é incontestável. No âmbito das práticas musicais, a primeira vaga migratória, datada entre o final da década de 1980 e início de 1990, contou com a presença de músicos brasileiros com formação

universitária⁴, cujas trajetórias de migração relacionam-se com a situação económica, política e social do Brasil (a chamada «década perdida»), e que ocuparam espaços disponíveis no mercado musical português. Neste período, a oferta de música brasileira ao vivo em bares e restaurantes, constituindo uma espécie de som ambiente, era assegurada por brasileiros, os quais tinham a prática musical como um *hobby* que complementava outras atividades profissionais (Cidra 2010b). Com a retomada do crescimento económico e a estabilização do cenário social e político brasileiro, muitos destes «músicos ocasionais» voltaram para o Brasil (Cidra 2010b, 181), deixando um vácuo no mercado da música brasileira que, a meu ver, foi preenchido com a chegada de brasileiros durante a segunda vaga de migração, que se inicia em finais da década de 1990.

A presente investigação, portanto, dialoga com os inúmeros trabalhos sobre o entrecruzamento entre os fluxos migratórios e a circulação de bens culturais. Como sugerem Reinheimer et.al (2019), «o universo material e não material que circula junto com os migrantes constitui formas complementares de acessar as relações entre o Eu e o Outro, identidade e alteridade» (Reinheimer et. al 2019, 9). A prática dos músicos brasileiros compreende uma parte importante deste «universo não material» que circula com os migrantes em Lisboa. Deve-se deixar claro que tomo como bem cultural em circulação a prática expressiva constituída pela atividade dos meus interlocutores, e que engendra, logicamente, a música brasileira como um bem cultural intangível que emerge através dessa atividade. Deste modo, volto meu olhar à historicidade da presença da música brasileira em Portugal, e aos modos como é articulada com os significativos fluxos de migração, com o intuito de perceber a singularidade que marca a experiência vivida pelos músicos brasileiros.

Para pensar o modo como os bens culturais engendram-se na experiência migratória das pessoas, é preciso olhar não somente para a sua produção, mas também para o seu consumo. Isto é, devemos refletir sobre a forma como as coisas circulam dependente ou independentemente dos indivíduos, olhando para o modo como são consumidas e apreendidas neste contexto de deslocamento. Daniel Miller (2001) sugere que o consumo produz cultura e constitui um exercício essencial do quotidiano na atualidade, gerando ativamente significados acerca da experiência social e da vida em sociedade. Assim como Miller, Rosales (2016) assinala o potencial analítico, do consumo, ao refletir sobre a materialidade e as práticas de consumo domésticas de famílias que possuem um histórico de deslocamento, destacando a necessidade de «desenvolver um entendimento da relação entre

⁴ Entre meus interlocutores, a formação universitária ainda estava em curso e foram completadas em Portugal.

pessoas e coisas também como atividade quotidiana criativa, crítica e produtiva» (Rosales 2016, 25). Por um lado, a circulação das culturas material e imaterial pode suscitar reflexões sobre a experiência migratória (Reinheimer 2019); por outro lado, a relação entre indivíduos e objetos que se viabiliza através do consumo é crucial para o entendimento da sociedade contemporânea (Miller 2001, 295). Diferentemente das análises feitas por Rosales (2016) e Reinheimer (2019), a natureza do bem cultural em circulação sobre o qual proponho refletir não é material – a música enquanto um bem que circula e que constitui parte fundamental da atividade dos meus interlocutores possui uma natureza essencialmente imaterial, intangível – e, por isso, proponho pensá-la enquanto uma prática que circula e é consumida num contexto de migração internacional⁵.

O que a presente investigação propõe é olhar para a experiência dos músicos brasileiros levando em consideração tanto o bem cultural que circula através da sua prática, quanto os significados mutuamente produzidos através do consumo desta mesma prática. Busco, assim, perceber como meus interlocutores, ao articular uma posição privilegiada da música brasileira em Portugal nas práticas de consumo cultural dos portugueses, acabam por desafiar as posições de subalternidade e precariedade que perpassam sua experiência de migração. Concordo parcialmente com Machado (2009) quando diz que os estereótipos sobre o Brasil reificados despoletam processos de exotização da identidade brasileira que são articulados de forma estratégica pelos migrantes brasileiros de modo a assegurar sua integração no mercado laboral português, sobretudo no sector dos serviços e cuidados (Machado 2009). A meu ver, há de facto, uma espécie de mercadorização da alegria dada pela reiteração dos estereótipos, mas há também um movimento que excede a ideia de «identidades publicamente encarceradas». Por serem detentores de um bem cultural prestigiado, ligado à práticas de consumo cultural valorizadas, os músicos brasileiros subvertem o jogo da subalternidade e submissão que caracteriza sua condição de migrantes, ocupando um lugar central nas dinâmicas de produção e consumo de música nas principais áreas de lazer noturno de Lisboa.

Ao longo da realização deste trabalho, deparei-me diversas vezes com o uso da palavra «brasilidade», tanto em leituras no âmbito das migrações brasileiras nas últimas décadas, quanto em momentos de reflexão e escrita das notas de campo. O que é, afinal, *brasilidade*? Este termo que está proximamente ligado aos estereótipos sobre o Brasil e a

⁵ No Capítulo I apresentarei o debate acerca da relação entre materialidade e imaterialidade que perpassa os estudos sobre a natureza da música como um bem cultural.

identidade brasileira, é comumente usado pelos próprios brasileiros para definir o modo como posicionam-se em contextos de migração (Machado 2007 e 2009; Frangella 2012).

A noção de *brasilidade* aparece, portanto, como uma categoria êmica que é inserida nos estudos sobre brasileiros no mundo⁶, referindo-se a um modo de ser tipicamente brasileiro que corresponde às imagens estereotipadas, muitas vezes difundidas oficialmente por instituições brasileiras e reproduzidas internacionalmente, que ligam o Brasil à alegria, à sensualidade e à simpatia. Frangella destaca a centralidade da produção e consumo de bens culturais para a construção de uma marca visível da nacionalidade dos brasileiros em Londres (Frangella 2012, 150). A autora também mostra como o processo de construção da identidade nacional brasileira compreendeu esforços de selecionar determinadas características em detrimento de outras em prol de uma suposta unidade nacional (Frangella 2012, 154) – assim, a própria identidade nacional brasileira é formada por características essencializadas que dão azo à reprodução de estereótipos. Em contextos de migração, os brasileiros não possuem características diferenciadoras que os categorizem como uma etnia bem definida, os migrantes lançam mão destes ideais de identidade brasileira, aos quais chamam *brasilidade* para definir um lugar próprio.

Os músicos brasileiros em Lisboa negociam a todo o momento os ideais de *brasilidade* de modo a assegurar um lugar específico nos circuitos de música ao vivo presentes na cena do entretenimento noturno em áreas centrais da cidade. Entre meus interlocutores, a possibilidade de desenvolver uma carreira dentro deste circuito específico liga-se ao potencial de circulação internacional que alguns géneros musicais brasileiros possuem. Como já referi, em Lisboa este potencial é somado à presença da música brasileira que antecede a vinda destes músicos migrantes, construindo imagens e representações sobre a cultura expressiva do Brasil anteriores à presença dos migrantes. Ao olhar para estas especificidades que perpassam a música brasileira como um bem cultural em circulação, acabei por delinear uma trajetória no trabalho de campo igualmente específica, concentrada em áreas centrais da cidade onde o entrecruzamento entre o potencial de circulação internacional da música brasileira e a prática dos músicos migrantes mostrava-se de modo muito evidente.

A ideia de que o circuito da música brasileira presente no cenário do entretenimento noturno da cidade de Lisboa constitui um campo social, como o conceito proposto por Bourdieu (1989), auxilia-me a perceber como uma determinada ideia de música brasileira

⁶ Sobre a noção de *brasilidade* e os migrantes brasileiros ver: Margolis 1994; Tsuda 2003; Machado 2009; Frangella 2012.

presente não apenas entre portugueses, mas também entre estrangeiros, possui uma maior capacidade de circulação que outras variedades musicais igualmente produzidas no Brasil (Bourdieu 1989). Ao circunscrever o trabalho de campo às áreas centrais e mais turísticas da capital portuguesa, acabei por limitar esta investigação às práticas musicais desenvolvidas por brasileiros inseridos numa lógica de mercado da música ligado aos bares e restaurantes que possuem um público diverso composto por portugueses, brasileiros residentes na cidade e estrangeiros em geral, residentes ou turistas.

1. Caminhando entre os músicos: as trajetórias do campo no circuito da música brasileira nos bairros boémios de Lisboa

Na Antropologia, desde o seu início enquanto disciplina académica, o trabalho de campo constitui a pedra fundamental na construção do seu conhecimento, fazendo com que haja um constante entrelaçamento entre método e epistemologia. Produzir conhecimento na Antropologia passa sobretudo por «estar lá»; o trabalho de campo compreende este movimento de encontro com o Outro, estabelecendo relações de interlocução e intersubjetividade que definirão as nuances e especificidades do conhecimento a ser construído (Geertz 1989 [1973]; Gupta & Ferguson 1997; Coleman & Collins 2006). Entendido como uma forma de «rito de passagem», sugere-se que «o fator mais importante de determinação se uma pesquisa será aceite como (palavra mágica) ‘antropológica’ é o seu nível de dependência de experimentação ‘no campo’» (Gupta & Ferguson 1997, I)⁷.

Provida de um grande repositório de leituras sobre o trabalho de campo antropológico, e da enorme excitação que possuo pela ideia de «estar lá» desde a primeira vez em que «estive no campo» em Janeiro de 2008 – ainda durante a licenciatura – lancei-me ao desafio de realizar esta que é a mais longa incursão etnográfica que realizei até então. Ir a campo no contexto da presente investigação significava, contudo, permanecer na cidade onde vivo desde 2010 – além de fazer o que se convencionou chamar «*anthropology at home*», compartilho com meus interlocutores a condição de ser migrante, salvaguardada muitas diferenças em nossas experiências de mobilidade (Velho 1978 e 2003; Jackson 1987; Peirano 1998).

Iniciei o trabalho de campo em Fevereiro de 2015; como se tratava de um universo que já conhecia – esta tese de doutoramento é um aprofundamento da pesquisa que iniciei no Mestrado em Antropologia Social – decidi visitar a Casa do Brasil em Lisboa num momento

⁷ Todas as citações serão apresentadas nesta tese em Português. As traduções são de responsabilidade da autora.

inicial para tentar perceber como esta associação que se organiza em torno da população migrante brasileira enxergava a presença de músicos brasileiros na cidade. Combinei esta forma de entrada no campo com visitas regulares aos espaços da cidade que estes sujeitos ocupam, nomeadamente os bares e restaurantes no Bairro Alto. A ida à Casa do Brasil levou-me a conhecer um lugar que viria ser de grande relevância para o desenvolvimento da minha pesquisa: o *Estúdio KLG*, cujo dono é António, um baterista brasileiro que chegou em Lisboa há mais de quinze anos. Na minha primeira visita ao estúdio conheci alguns músicos e delineei minhas trajetórias no campo a partir das apresentações que estes primeiros interlocutores faziam em diferentes espaços da cidade. No decorrer da realização deste trabalho, fui ficando próxima de alguns músicos em particular, estando presente em grande parte das suas atuações musicais e começando a traçar uma certa continuidade entre os espaços urbanos que eles percorriam através da sua prática. Paralelamente ao acompanhamento destes sujeitos, continuava a transitar pelas zonas centrais de lazer noturno de Lisboa, buscando identificar os lugares onde a música brasileira fazia-se presente e conhecendo outros músicos.

Ao longo de dezoito meses de pesquisa (Fevereiro de 2015 a Julho de 2016), pude delinear um circuito de música brasileira ao vivo em bares e restaurantes de lugares centrais na noite lisboeta, como o Bairro Alto e a região do Cais do Sodré, que acabaram constituindo as principais zonas que percorri, para além de outros bairros como Alfama, Mouraria, Bica e o Largo do Intendente, onde estive de maneira mais pontual. Como mostrarei no Capítulo II, visitei dezoito estabelecimentos (bares, restaurantes, teatros e associações culturais) que ofereciam música brasileira em diferentes noites da semana; percorri diversas zonas do centro da cidade para observar a atuação dos músicos nas ruas; visitei a Embaixada do Brasil em Lisboa, onde conversei com a responsável pela sua Secretaria de Cultura; e participei de eventos que aconteceram em diferentes espaços públicos, como o cortejo de carnaval do *Bloco do Periquito Comendo Cereja* em 2015 que percorreu ruas adjacentes ao Bairro Alto, Bica e Cais do Sodré e o cortejo do grupo de maracatu *Baque do Tejo* que tomou as estreitas ruas da Mouraria num sábado invernal no mesmo ano de 2015; além disso, conversei e observei apresentações de cerca de quarenta músicos brasileiros. Na fase final do trabalho de campo, já no primeiro semestre de 2016, realizei quinze entrevistas abertas que contabilizaram vinte e uma horas de gravação (treze músicos, um produtor musical e um dono de estabelecimento), as quais juntaram-se às extensas notas no Diário de Campo resultantes do trabalho de observação participante e da sua descrição densa – ações que norteiam o modo de fazer trabalho de campo antropológico (Malinowski 1976 [1922]; Geertz

1989 [1973]). Além destas fontes de informação, também acompanhei inúmeras páginas da rede social *Facebook* que divulgavam os eventos dos músicos – tratavam-se de páginas pessoais e de divulgação profissional dos interlocutores, bares, restaurantes, associações, etc. Através deste recurso, podia perceber a amplitude das práticas musicais em questão e planeava o modo como organizaria minhas idas ao campo.

Fazer campo «em casa» significa estar constantemente dentro e fora dele; «vamos ao campo» e quando voltamos, temos que lidar com todas as circunstâncias da nossa vida quotidiana fora dele. Talvez por isso, o exercício de descontextualizar-se física e intelectualmente para recontextualizar-se no campo constituído pelo «gesto etnográfico» (Pina-Cabral 2007, 191), compreenda, no contexto da «antropologia em casa», um empenho contínuo. Não há o momento em que o antropólogo «vê-se sozinho, rodeado apenas de seu equipamento [...] vendo a lancha ou o barco que o trouxe afastar-se no mar até desaparecer de vista» como sugeria Malinowski acerca da sua experiência nas Ilhas Trobriand (Malinowski 1976 [1922], 23).

No meu caso, o facto de viver num bairro relativamente afastado do centro de Lisboa, o processo de descontextualização iniciava-se no momento em que entrava no transporte público a caminho do campo. Dirigia-me até uma das áreas centrais da cidade e iniciava uma caminhada, durante a qual permanecia atenta aos sons, imagens e pessoas com quem me cruzava. Descia, por exemplo, na estação de metro do Martim Moniz, perdia-me entre as ruas da Mouraria, subia as escadas que levam até o Miradouro da Graça e de lá, seguia em direção ao Castelo de São Jorge. Passava pelo Miradouro das Portas do Sol onde frequentemente encontrava-me com Luís, músico brasileiro que atuava diariamente naquele lugar, observava sua atuação por algum tempo, conversava com ele caso fizesse algum intervalo em sua atuação e seguia meu percurso. Descia a Rua do Limoeiro, passando pelo Largo de Santa Luzia até chegar no Largo da Sé, onde parava para fazer anotações em meu diário. Dali, seguia em direção à Praça do Comércio, onde encontrava uma imensa variedade de pessoas, vendedores ambulantes de souvenirs, condutores de «tuc-tucs», artistas performativos e músicos – alguns brasileiros, outros não.

Assim, enquanto andava pelas zonas centrais de Lisboa, adentrava no campo, buscando perfazer o «gesto etnográfico», num exercício contínuo de «familiarizar o estranho» e «estranhar o familiar» (Pina-Cabral 2007). Saía da Praça do Comércio, percorria a Rua Augusta, subia até o Chiado através da Calçada do Carmo e da Rua Garrett. Ao chegar ao Largo do Chiado, deparava-me sempre com um grupo de músicos a atuar em frente ao Café A Brasileira – muitas vezes encontrava-me com Manuel, Rui, Alberto, entre outros; era

raro conversar com eles neste momento, pois as apresentações ali não costumam ter muitos intervalos. Seguiu o meu caminho até a Praça de Camões, e com o início da noite, circulava pelas ruas do Bairro Alto entrando em diversos bares que ofereciam música ao vivo, nomeadamente música brasileira. Nos dias em que não tinha planos de ir a uma apresentação determinada, dava uma longa volta pelo bairro e descia até o Cais do Sodré, passando pelo *ArtCasa* e pelo Bairro da Bica. Ao chegar na Rua de São Paulo, ia até a Rua Nova do Carvalho, conhecida como «Rua Rosa», observava o burburinho da noite boémia que já se instalava ali e terminava a noite no *Água de Beber*, onde conversava longamente com o dono do bar e os músicos que se apresentavam ali diariamente. Ao fim da noite, voltava ao transporte público e para a minha casa, distante alguns poucos quilómetros do campo⁸.

Neste momento de volta à casa, escrevia minhas notas no diário e refletia sobre tudo o que observara. Neste sentido, entrava e saía do campo a todo o momento, fazendo com que o exercício deste «gesto etnográfico» fosse praticado quotidianamente ao longo dos meses de trabalho de campo. Não se tratava de um contexto totalmente conhecido, mas de um espaço urbano que é também minha residência. Deste modo, optei por este modo de «entrar no campo», descrevendo trajetórias por Lisboa, buscando estar atenta aos seus pormenores, como uma forma de exercitar o meu olhar tão familiarizado com aquelas ruas e lugares. A trajetória, nesta medida, compreendeu um importante instrumento metodológico, através do qual eu articulei minha experiência como investigadora no campo e moradora da cidade.

Esta maneira de realizar o trabalho de campo, delineando trajetórias na cidade e percorrendo os diversos lugares onde os músicos estavam presentes a atuar, acabou por mostrar-se não só uma forma de organizar a pesquisa, mas também uma valiosa ferramenta analítica. A partir dos dados recolhidos através da observação participante, das descrições destes percursos pela cidade e das entrevistas realizadas, organizei as trajetórias de migração percorridas pelos interlocutores – a partir das histórias que ouvia informalmente durante nossos encontros e do modo como contaram suas trajetórias de migração e de relação com a prática musical ao longo das entrevistas, organizei suas narrativas. Olhar para trajetórias e para as narrativas feitas sobre as mesmas ofereceu-me aceder às diversas nuances que colorem a experiência vivida pelos interlocutores; a forma como esta abordagem suscita percepções sobre os acontecimentos que se sobrepõem e aos múltiplos sentidos atribuídos aos acontecimentos vividos pelos sujeitos. Indo, desta forma, além de uma visão do mundo sem

⁸ A trajetória está ilustrada num mapa apresentado no Anexo desta tese. Devo salientar que nem todos os dias no campo eram vividos desta maneira; contudo, a dinâmica das caminhadas pelas ruas da cidade e a atenção pelos caminhos percorridos durante o campo perpassou toda a realização do trabalho de campo.

matizes como parecem oferecer as abordagens fundamentadas em análises biográficas (Bourdieu 2003 [1994]; Togni 2014).

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um «sujeito» cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. Os acontecimentos biográficos se definem como alocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado (Bourdieu 2003 [1994]: 81-82)⁹.

A partir das relações estabelecidas com meus interlocutores, foi natural construir uma frequência mais assídua nalguns lugares que em outros – tal facto deveu-se principalmente às interlocuções privilegiadas criadas com alguns dos sujeitos com quem trabalhava resultantes de afinidades mútuas. O *Estúdio do António* compreendeu este lugar num primeiro momento, seguido do *Água de Beber*, que frequentei do início ao fim da pesquisa. Estes dois lugares icónicos da pesquisa proporcionaram-me estabelecer relações de intensa troca entre os músicos e frequentadores contumazes dos dois locais, a partir das quais grande parte das reflexões e *insights* analíticos e teóricos desta tese emergiram. Foi no *Estúdio do António*, contudo, que algumas dificuldades que enfrentei no campo surgiram pela primeira vez: por ser um espaço de encontro e convívio entre músicos, em sua maioria homens, e permeado pelo consumo de bebidas alcoólicas.

Por ser mulher e estar numa posição de pesquisadora interessada em conhecer aquele universo com alguma profundidade, muitas vezes senti-me desconfortável diante de tentativas de assédio e aproximações fortuitas por parte dos frequentadores do local. Ainda que ao passar dos meses de trabalho minha presença tenha se tornado comum e esperada, o facto de ser uma mulher que sempre aparecia sozinha naquele lugar de convívio e encontros, levantava alguma curiosidade que levou, muitas vezes, a longas sessões de perguntas sobre meu estado civil, minha vida amorosa, etc. Diante desse contratempo, passei a ir ao estúdio com menor frequência, privilegiando os eventos organizados por António que contavam com um número maior de pessoas, principalmente mulheres. Nestas ocasiões, sentia-me mais confortável e consegui realizar a pesquisa com maior foco e atenção.

Ainda neste contexto de dificuldades advindas do facto de eu ser mulher, está o assédio frequente que recebi de um músico em particular, o que me levou a deixar de conversar e observar suas atuações. Ele foi um dos meus primeiros interlocutores no campo e

⁹ Grifo do autor.

conversávamos sobre questões muito interessantes acerca da experiência dos músicos brasileiros na cidade, o circuito que emergia através das suas atuações, etc. Deste modo, ele foi uma das primeiras pessoas que passei a acompanhar em diversas apresentações – não ia com ele aos lugares, mas tentava estar presente em grande parte de suas atuações. Passados alguns meses, comecei a receber inúmeras mensagens que indicavam o desejo de uma maior aproximação por parte dele que me deixaram extremamente desconfortável, as quais tentei driblar com alguma sutileza com o intuito de não perder aquela valiosa interlocução. No entanto, esses assédios verbais repetiam-se indefinidamente, e eu acabei por me distanciar dele e de suas apresentações. Este episódio levanta inúmeras questões ligadas às dificuldades que o trabalho de campo pode levantar ao antropólogo; por se tratar de uma ciência na qual o conhecimento constrói-se na e através da relação que se estabelece entre pesquisador e o sujeito da pesquisa, as relações que esta experiência suscita não são diferentes daquelas que se estabelece na vida quotidiana, fora do contexto do campo.

Em um artigo para o site *The New Ethnographer*, Anya Evans, estudante de doutoramento em Antropologia que realiza trabalho de campo numa região militarizada do Médio Oriente, é categórica ao afirmar que o corpo do etnógrafo tem uma delimitação em razão do seu género («*the ethnographer's body is gendered*»), e assim sendo, está exposto a inúmeros riscos relacionados com o ambiente de campo no qual está inserido.

Como etnógrafos estamos constantemente trabalhando, observando, anotando [...] pensando em novas linhas de questionamento. Como estamos sempre ‘ligados’, sentimos que devemos sempre ser educados, amigáveis e acolhedores. [...]

Parece, então, que há um conflito essencial entre três papéis que incorporamos no campo: etnógrafos, estudantes de língua, e corpos com género delimitado. Como etnógrafos, entendemos que devemos ser híper sociáveis, interessados, questionadores, entusiasmados [...] E como um corpo com género delimitado, nós temos que nos adaptar às normas, mesmo que estas entrem em conflito com os entendimentos que fazemos de nós mesmos como poderosos, independentes e iguais (Evans 2017: n/p.).

No panorama da pesquisa que desenvolvi com músicos brasileiros na cidade de Lisboa, não havia regras de comportamento esperadas ou restrições subjacentes à minha condição como mulher. Contudo, tratava-se de um universo muito masculinizado, grande parte dos músicos presentes no circuito que acompanhei são homens, cuja sociabilidade, fundamentada no lazer noturno que caracteriza suas atuações laborais, envolve o consumo de bebidas alcoólicas; assim, o *estar lá* compreendia vivenciar um modo de vida boémio que me colocava, inúmeras vezes, em situações de vulnerabilidade. A experiência do campo informa a produção do conhecimento antropológico e a partir desta adversidade, passei a me preocupar com a dimensão das relações de género presentes entre meus interlocutores,

principalmente entre as mulheres que participam deste circuito. A pergunta sobre o que significa ser mulher dentro deste circuito musical não suscitou importantes discussões, limitando-se, na maioria das vezes, à afirmação de minhas interlocutoras de que os homens são mais numerosos que as mulheres neste cenário.

Outro imponderável com o qual deparei-me ao longo do trabalho de campo foi a intensa transformação que está a mudar o tecido urbano lisboeta significativamente. Meus interlocutores fazem parte de um circuito de música brasileira presente nos principais bairros de lazer noturno da cidade, e por estarem expostos às dinâmicas que organizam estes lugares, viviam um momento de grande instabilidade e incerteza em relação ao mercado laboral fomentado pelo circuito em questão. A etnografia enquanto «conhecimento experiencial intersubjetivo dos contextos humanos» (Pina Cabral 2007, 193), possui dimensões políticas e históricas que não devem ser desconsideradas no processo de sua produção. A ideia de «presente etnográfico» que coloca o objeto de estudo antropológico como uma espécie de entidade estática, retirando do mesmo a possibilidade de mudança (Fabian 2013 [1983]), acaba por negligenciar a interface da mudança social e cultural que é inerente a qualquer sociedade. Neste sentido, realizar o trabalho de campo entre os músicos brasileiros e Lisboa englobou este intrincado desafio de o fazer tendo como pano de fundo uma cidade envolta num intenso processo de transformação, sobretudo nas áreas por onde meus interlocutores circulavam. Este desafio tornou-se ainda mais complexo por eu viver nesta cidade em transformação, e o momento de escrita desta investigação, de reflexão acerca das relações intersubjetivas estabelecidas em campo, aconteceu concomitantemente com minhas observações sobre como as práticas musicais dos brasileiros em questão estavam a passar por inúmeras mudanças.

2. Ser músico brasileiro em Lisboa: uma análise multidimensional

A discussão sobre a relação entre dados produzidos com a realização do trabalho de campo e o processo da escrita etnográfica compreende uma discussão sobre a construção do conhecimento antropológico propriamente dito. Como assinala Hastrup (2004), o conhecimento antropológico origina-se a partir da experiência do antropólogo no campo e, por conseguinte, constitui um tipo de conhecimento relacional – fundamentado nas relações dialógicas travadas durante a experiência etnográfica. É, nesse sentido, um processo, porque abarca um método de recolha de dados e conforma o modo como o trabalho de campo

realiza-se A etnografia enquanto produto constitui o resultado do esforço de compreensão compreendido pela escrita etnográfica e seu produto final, a etnografia (Sanjeck 1996).

Delinear as escalas de análise que ordenam a reflexão do antropólogo constitui momento fundamental da produção da etnografia. Hastrup (2004) mostra a ciência antropológica como um esforço constante de entendimento: nada é dado ontologicamente; toda a experiência, os dados, contextualizações, inferências e reflexões teóricas são conjugados durante o processo de construção do conhecimento antropológico. A partir da reflexão e diálogo com os dados, percebi que poderia seguir um caminho analítico multidimensional, assim como propõe Anna L. Tsing (2005) em sua etnografia sobre a globalização feita a partir de uma longa experiência de campo em áreas florestais da Indonésia. Sugiro, portanto, nesta tese olhar para a experiência vivida pelos músicos brasileiros em Lisboa a partir de três dimensões de análise que, a meu ver, quando combinadas revelam o sentido dado pelos interlocutores ao desenvolvimento de uma carreira musical num contexto de mobilidade.

As três dimensões que aqui proponho desenvolver são: a música brasileira como um bem cultural que possui um relevante potencial de circulação internacional; a cidade de Lisboa como o palco onde este bem cultural é produzido e consumido através da prática dos músicos; e a condição migratória que posiciona meus interlocutores num contexto de deslocamento, alteridade e precariedade. Quando sobrepostas, estas dimensões revelam as formas como os músicos em questão moldam o desenvolvimento de suas carreiras, organizadas em função de uma ideia de ofício. As oportunidades e limitações desencadeadas pelos condicionalismos que as três dimensões englobam, reverberam na forma como dão sentido à experiência que vivem e, em última instância, no modo como percebem-se como «seres no mundo» (Toren 1999).

A tese está organizada em quatro capítulos: os três primeiros apresentam os debates referentes às três dimensões analíticas acima referidas, o quarto e último capítulo trata da atividade musical dos interlocutores como um ofício que se engendra em suas formas de construção e percepção subjetivas.

O primeiro capítulo, intitulado *As Práticas Musicais dos Brasileiros em Lisboa*, explora as questões concernentes à música no escopo das práticas musicais reproduzidas pelos músicos brasileiros em Lisboa, foco analítico desta pesquisa. Para isso, observo os diversos modos que a música é abordada pelas diferentes ciências sociais, buscando tornar claro o potencial de análise do social que a mesma contém. Um dos objetivos deste capítulo consiste em demonstrar como a música, entendida como prática, é parte essencial da

experiência vivida pelos músicos com quem trabalho. Dessa forma, busquei esclarecer o modo como o objeto de minha análise está a ser delineado. É neste sentido que desenvolvo minha análise sobre os músicos brasileiros em Lisboa: a música é intrínseca à presente investigação na medida em que informa, constitui e é constituída pela atividade destes artistas que decidem continuar suas carreiras musicais fora do Brasil.

Deste modo, a música não se apresenta como um objeto em si da pesquisa, mas como parte constitutiva da prática reproduzida pelos sujeitos contemplados; apresenta-se como parte de uma cultura expressiva que mobiliza artistas e público em torno da produção e reprodução de bens culturais. A inevitabilidade de unir música e músicos que perpassa esta tese advém desta abordagem da música enquanto prática, atividade, experiência vivida que ressoa nas formas como os músicos compreendem e dão sentido às suas vidas enquanto brasileiros residentes no exterior. Não se trata de uma coisa, um objeto ou uma materialidade que se desloca com os imigrantes, mas antes uma prática que se reproduz quotidianamente na sociedade que os acolhe.

Além das reflexões sobre a música como parte intrínseca da atividade dos meus interlocutores, apresento no Capítulo I uma contextualização da presença da música brasileira em Portugal, nomeadamente em Lisboa. Como já afirmei nesta introdução, a circulação de bens culturais antecede o fenómeno das migrações brasileiras no país; o modo como esta presença foi construída ao longo do século XX é essencial para perceber como as práticas dos músicos organizam-se e moldam um circuito específico no panorama do lazer noturno lisboeta.

O segundo capítulo, *A Música e a Cidade: as práticas musicais brasileiras e as transformações urbanas*, compreende o debate sobre a segunda dimensão analítica desta tese constituída pela cidade. Lisboa enquanto lugar onde acontecem as práticas musicais dos interlocutores apresentou-se ao longo do desenvolvimento do trabalho de campo como um aspecto de grande relevância para o meu entendimento a respeito das experiências vividas por estes músicos. O modo como ocupam espaços icónicos das práticas de consumo de lazer noturno da cidade revela o prestígio e o valor dados à música como um bem cultural que, como mostro no Capítulo I, foram sendo construídos ao longo de décadas de circulação em diferentes contextos na sociedade portuguesa. A música brasileira inscreve-se na cidade não apenas como parte de um mercado de consumo cultural e de entretenimento, mas também delineando novas paisagens sonoras que perpassam a experiência urbana.

Além disso, o facto de que assiste-se na Lisboa contemporânea importantes transformações urbanas, acompanhadas de processos de *gentrificação* e de iniciativas

institucionais e privadas de construção de imagens de marca da cidade, o chamado *city branding*, que busca dotar Lisboa de ferramentas competitivas no mercado de investimentos e turismo das cidades globais. As práticas levadas a cabo pelos músicos e a forma como transformaram-se ao longo do tempo entrelaçam-se com estas inúmeras mudanças nos tecidos físico, político e social da cidade, revelando a maneira como o entretenimento noturno e o consumo de bens culturais apresentam-se como evidências dessas transformações.

Assim, ao longo do capítulo mostrarei como estas práticas inserem-se no cenário compreendido pelos bairros boémios da capital portuguesa, conjugando potenciais de circulação internacional de determinados géneros musicais brasileiros e projeções de *brasilidade* envolvidos na construção de imagens de uma Lisboa global, reconhecida pelo encontro e convívio de culturas de diferentes origens.

No terceiro capítulo, *Ser músico e ser migrante: a condição migratória e a prática musical*, adentro o debate acerca dos fluxos migratórios brasileiros no mundo e, mais especificamente, em Portugal. Localizo este fenómeno historicamente e teço considerações sobre o modo como têm vindo a ser analisado em diferentes campos das Ciências Sociais. Outrossim, exploro as contribuições que a análise das práticas culturais expressivas, nomeadamente a música, podem oferecer aos estudos sobre as migrações.

Enquanto migrantes cujos percursos de mobilidade encerram características muito próximas da experiência vivida pelos chamados migrantes laborais, meus interlocutores apresentam trajetórias marcadas por percalços, desafios e precariedade. O que pretendo mostrar neste capítulo é a forma como o facto de serem músicos e realizarem um trabalho notadamente artístico confere-lhes atributos singulares, que os diferencia dos outros migrantes com quem partilham a condição migratória. Entrar no mercado da música ao vivo nos bairros boémios lisboetas compreende para os músicos a oportunidade de viabilizar um projeto de migração fundamentado no desenvolvimento de uma carreira musical.

O entrecruzamento entre suas carreiras e as trajetórias de mobilidade transnacional que empreendem compõe a terceira dimensão analítica que proponho nesta investigação e oferece uma nova camada reflexiva acerca da experiência destes sujeitos. O modo como a música brasileira faz-se presente em diferentes espaços da cidade, participando inclusivamente das suas transformações, articulam-se com a forma como as migrações brasileiras são percebidas pela sociedade portuguesa. Isto é, ao buscarem consolidar suas carreiras musicais, os músicos lançam mão do capital cultural e simbólico que a música brasileira possui previamente em Portugal, viabilizando a ocupação de espaços no escopo do

mercado do entretenimento noturno e do consumo musical que culmina com a criação de um circuito de música brasileira ao vivo nas zonas centrais da cidade. Ao realizarem este empreendimento, estes músicos migrantes subvertem, em parte, a subalternidade que informa sua condição migratória. Consolidar suas carreiras e fomentar este circuito musical não termina com o ciclo de precariedade que perpassa suas experiências como migrantes, no entanto, propicia-lhes um reposicionamento social que os coloca como representantes de um tipo de música brasileira prestigiosa.

O quarto e último capítulo, «*Músicos de verdade*»: *ofício, trajetórias musicais e subjetividade*, debruça-se sobre inúmeras inquietações suscitadas pelo trabalho de campo a respeito da identificação dos interlocutores como «músicos profissionais». Partindo de questionamentos sobre o que significa ser músico no circuito em questão e o que é preciso para ser considerado «músico de verdade» (afirmação ouvida durante o campo), busco refletir sobre a natureza da atividade dos músicos, da forma como a prática musical inscreve-se em suas trajetórias, pensando a partir da ideia de ofício e artesanato (Becker 1982; Sennett 2009 [2008]; Perrenoud 2008 e 2013b). Há algumas discussões sobrepostas, como sobre a adaptação e o repertório que estão presentes no capítulo III e IV. Optei por essa sobreposição, que pode ser considerada uma forma de repetição, pois penso que a adaptação dos repertórios é um aspecto muito relevante à atividade destes músicos que reitera por um lado, a condição migratória, ao impor inúmeras limitações e, por outro lado, emerge como parte da elaboração que os sujeitos fazem sobre suas carreiras e o ofício que desempenham em Lisboa.

As três dimensões analíticas que balizaram o elaboração desta tese reverberam nesta reflexão sobre o modo como os músicos articulam o desenvolvimento de suas carreiras, e como estas entrelaçam-se com a forma como entendem-se subjetivamente, como «seres no mundo» (Toren 1999). Deste modo, abordo a experiência vivida pelos meus interlocutores da seguinte maneira: a música brasileira precede a emergência dos fluxos migratórios e, dotada de um potencial de circulação e prestígio, engendra diversos estereótipos em torno da *brasilidade* que são posicionados em lugares específicos da cidade voltados ao entretenimento noturno, nomeadamente bares e restaurantes nos bairros com clara vocação boémia; diante deste panorama, os músicos empreendem projetos de migração, e articulando o capital simbólico da música como bem cultural à condição migratória, moldam um lugar que lhes é próprio no cenário do consumo cultural lisboeta, desafiando as projeções de subalternidade que a experiência de migração implica.

O capítulo quarto, portanto, volta-se às trajetórias narradas pelos interlocutores em entrevistas e conversas no campo que evidenciam as formas como a música entrou em suas

vidas, sua relação com a prática musical antes e depois da chegada a Lisboa, as experiências prévias que tiveram, o modo como entraram neste circuito e como organizam sua permanência no mesmo – questões sobre a organização do trabalho, dinâmicas de contratação e planejamento das apresentações, etc. O debate sobre a ideia de ofício que caracteriza suas atividades neste contexto e a noção de «*musiciens ordinaires*» desenvolvida por Perrenoud (2008; 2013a e 2013b) auxiliam-me a perceber como as limitações impostas pelas três dimensões que conformam a experiência dos interlocutores é percebida em termos de suas expectativas sobre o que desejam para as suas carreiras e, em última instância, para suas concepções subjetivas.

Através de toda a tese, proponho diálogos entre minhas reflexões e a experiência vivida e narrada por diversos interlocutores; os nomes dos estabelecimentos aos quais me refiro foram mantidos, os nomes dos músicos, contudo, foram alterados. No anexo desta tese apresento um breve resumo da trajetória de cada uma dessas pessoas com quem desenvolvi a investigação.

I

As Práticas Musicais dos Brasileiros em Lisboa

1. Introdução

Ao desenvolver o trabalho de campo nos bairros boémios da cidade de Lisboa, nomeadamente o Bairro Alto e a região do Cais do Sodré, a presença da música brasileira apresentava-se como uma forma de cultura expressiva familiar àquele ambiente. Ainda que as ofertas de música ao vivo nos bares e restaurantes fosse alimentada pela atuação dos músicos migrantes com quem eu trabalhei, a música brasileira parecia suplantá-la. Isto é, a presença da música brasileira na paisagem cultural da cidade excede a presença destes artistas e as origens desta presença são anteriores à chegada de uma numerosa população brasileira. É neste cenário que minha investigação acontece: a experiência musical dos brasileiros com quem trabalhei encontra no potencial de difusão da música – que perpassa este histórico de trocas e consumo de bens culturais brasileiros em Portugal – um importante instrumento que viabiliza o desenvolvimento de suas carreiras.

O encontro com um público português conhecedor da cultura musical brasileira, a aparente naturalidade com que esta música ocupa lugares da cidade lado a lado com o fado, e a circulação dos músicos dentro da cidade mostraram-me que a música brasileira é tanto parte de uma expressão dos migrantes quanto um bem cujo consumo antecede à presença destes sujeitos na cidade. Durante diversas conversas que tive, meus interlocutores falam das dificuldades que encontram em galgar espaços onde podem apresentar suas próprias composições, pois depararam-se com inúmeros condicionalismos impostos pelas demandas dos contratantes e do público em geral que esperam ouvir determinados tipos de música brasileira já consagrados. A música, portanto, enquanto esse bem cultural cujo consumo assume contornos específicos em Portugal, ao mesmo tempo em que permite e viabiliza a construção das carreiras destes músicos num contexto de mobilidade transnacional, também limita as suas práticas na medida em que abarca inúmeras projeções e categorizações resultantes deste trânsito intenso historicamente informado ao longo do século XX.

Assim, este capítulo trata do debate sobre este bem cultural constituído pela música brasileira que informa o modo como os músicos brasileiros organizam a sua experiência de migração com o desenvolvimento de suas carreiras artísticas em Lisboa. Sendo o objetivo primordial desta tese, como apontado anteriormente na Introdução, compreender as formas

como esta articulação acontece, desenvolver um debate sobre a música e sua interdependência com as atividades dos músicos torna-se tarefa necessária. Buscarei refletir sobre como este bem cultural específico compreendido pela música engendra-se nas experiências vividas pelos músicos a partir de um olhar alargado sobre as formas como as Ciências Sociais, nomeadamente a Antropologia, abordam as práticas musicais e do modo como a música brasileira apresenta-se neste cenário compreendido pela cidade de Lisboa.

O entrecruzamento entre as duas dimensões refere-se ao facto de que a mobilidade transnacional dos músicos brasileiros em Lisboa está intimamente ligada à possibilidade de «venderem» a música brasileira num contexto internacional (Guerreiro 2012). Dessa maneira, a compreensão do movimento empreendido por estes músicos com o objetivo de consolidarem suas carreiras na cidade só é possível se lançar luz às diferentes formas de produção e consumo da música brasileira— entendida como bem cultural que, embora seja anterior ao fenómeno da migração brasileira em Portugal, sustenta esta circulação dos sujeitos.

A globalização inaugura um panorama que propicia diversas formas de circulação e encontros – as raízes dão lugar às rotas (Clifford 1997) – tornando-se, dessa forma, assunto para o desenvolvimento de muitos trabalhos no âmbito da Antropologia e das Ciências Sociais como um todo. Assiste-se na contemporaneidade a intensificação da mobilidade global; o mundo apresenta-se como palco de inúmeros fluxos de pessoas, capitais, informação, objetos e bens culturais (Appadurai 1986 e 1996; Clifford 1997). Os primeiros debates sobre este fluxo de carácter eminentemente transnacional de migrantes concentravam-se em perceber como as pessoas desenvolvem modos de vida fundamentados em mais de um lugar e, nesta medida, preocupavam-se essencialmente com os lugares de onde as pessoas saem e para onde vão (Glick-Schiller et. al 1992; Clifford 1997).

A presente investigação situa-se neste contexto, propondo uma abordagem do fenómeno das migrações brasileiras a partir da circulação de músicos e bens culturais, alargando o escopo das análises antropológicas ao olhar para as formas como as atividades artísticas desenvolvidas pelos músicos participam na construção de estratégias para superar os percalços da experiência migratória; como ressoam na construção subjetiva dos migrantes; e como favorecem a reprodução de imagens sobre o Brasil no exterior.

Desse modo, sugiro olhar para a música brasileira presente em Lisboa como um bem cultural que atravessa experiência dos músicos, engendrando formas de consumo específicas e socialmente informadas do ponto de vista do público. A intensa mobilidade transnacional que caracteriza a contemporaneidade estabelece desafios singulares às construções identitárias

e subjetiva dos migrantes (Appadurai 1996; Brodwin 2003; Cresswell 2006); neste cenário, o desenvolvimento da experiência musical assume contornos peculiares, oferecendo aos sujeitos a possibilidade de empreenderem seus trajetos de migração munidos de uma ferramenta que os diferencia e, em certa medida, traz determinados privilégios aos modos como estabelecem relações com as sociedades que os acolhem. Afinal, a reprodução de culturas expressivas como a música no contexto migratório apresenta-se como um fator de estabilização e adaptação a uma nova vida distante da terra natal (Martiniello & Lafleur 2008; Sánchez Fuarros 2008; 2013a e 2013b; Cidra 2011; C. Monteiro 2011).

A música, entendida como uma prática social geradora de múltiplas relações entre as pessoas, sons musicais, imagens, lugares e objetos (Cohen 2002:267), é um desses «recursos diaspóricos» (Campt 2002) que as pessoas em situação de deslocamento utilizam ativamente para dar sentido à sua experiência quotidiana no sítio de acolhida (Sánchez Fuarros 2008: 55).¹

Ainda que a presença da música brasileira em Portugal exceda a presença e a atividade dos músicos com quem trabalhei, ela constitui para estes sujeitos uma forma de «recurso diaspórico» que se apresenta como um instrumento na forma como articulam e compreendem a experiência migratória em contraste com os recursos disponíveis aos outros migrantes em geral. As práticas musicais que reproduzem ao desenvolver suas carreiras musicais em Lisboa são responsáveis por criar um lugar específico para os músicos, independente do facto de que a circulação da música brasileira no país anteceda à chegada na cidade; esta presença anterior, inclusivamente, acaba por criar um terreno conveniente para a consecução de suas atividades.

Este capítulo contém três subcapítulos, ao longo dos quais buscarei mostrar como é inevitável falar de música quando me proponho pensar a experiência de músicos². Primeiramente, tratarei do modo como as Ciências Sociais trataram da música ao longo do seu desenvolvimento, e como a análise deste bem cultural como uma atividade pode ser feita, explorando suas potencialidades para o entendimento sobre a vida social, e mais especificamente, para os estudos sobre migrações. Num segundo momento, trarei o trabalho realizado por Bourdieu (2013 [1979]) para refletir sobre a relação entre a ideia de uma

¹ Todas as citações em língua estrangeira serão apresentadas nesta tese em português. A tradução é de responsabilidade da autora.

² Philipe Auslander (2006) recorre ao trabalho da musicóloga Susan Fast para afirmar que para que exista um som gravado, uma música gravada, é imprescindível a presença física de uma pessoa, um músico, que a torna possível (Auslander 2006, 263). Apresento esta afirmação de Auslander para reiterar que a música é uma parte constitutiva da atividade dos músicos com quem trabalhei; ainda que a circulação da música brasileira em Portugal possua características peculiares e um percurso que prescinde a presença dos músicos migrantes, ela constitui um aspecto fundamental da experiência vivida pelos meus interlocutores. Não é possível debruçar-me sobre suas práticas musicais sem olhar para a música que produzem.

«música brasileira de qualidade» e processos de distinção social no âmbito das práticas musicais dos brasileiros com quem trabalhei. Por fim, apresentarei um histórico sobre a presença da música brasileira em Portugal, as políticas brasileiras de promoção internacional num contexto mais amplo, e a singularidade do caso português e suas reverberações no cenário das migrações brasileiras no país.

2. «A música está em tudo»³

Ao chegarem em Lisboa, estes músicos brasileiros encontram a música brasileira presente em inúmeros espaços da cidade e à medida que vão organizando estratégias para o desenvolvimento de suas carreiras, apropriam-se deste bem cultural. A recorrência do uso da palavra música foi constante no trabalho de campo, ao conversar com meus interlocutores, a frase «fazer música» era a todo momento acionada para descrever a natureza da atividade que caracteriza suas carreiras. Ao se dizerem músicos, diziam que «faziam música» e assim, este bem cultural emergia como um aspecto central de suas práticas. «A música está em tudo» disse Natureza no documentário *Imigrasom* (ver nota 3) e, de facto, permeava os discursos dos músicos brasileiros com quem trabalhei a respeito de suas experiências na cidade de Lisboa. Neste sentido, o trabalho de campo mostrou-me que este bem cultural constitui um elemento essencial que é tanto o ponto de partida quanto o resultado das suas atuações.

A música foi tema de análise para teóricos considerados fundadores das Ciências Sociais como Max Weber e George Simmel, que lançaram luz aos componentes sociais presentes na produção musical. Contudo, as análises sobre o universo musical permaneceram marginalizadas ao longo do tempo. É somente a partir dos trabalhos de Adorno sobre a Indústria Cultural que a produção musical volta ao centro da análise sociológica – «concebida sob um ponto de vista analítico, devendo ser enquadrada dentro de uma indústria cultural estabelecida [...] numa abordagem da arte enquanto teoria crítica da sociedade» (Guerra 2015, 10).

³ Esta afirmação foi retirada da fala de Júnior Natureza presente no documentário *Imigrasom* realizado por Otávio Raposo e Olímpio Alves no âmbito do projeto de investigação desenvolvido pelo CIES-IUL intitulado *O Trabalho da Arte e a Arte do Trabalho. Circuitos criativos de formação e integração laboral de artistas imigrantes em Portugal*. A fala do brasileiro busca assinalar a ideia de que a música ocupa todas as dimensões da sua vida, indo além de sua existência como objeto artístico. Natureza, como gosta de ser chamado, é um músico natural da Paraíba, estado do nordeste brasileiro, que vivia e trabalhava em Lisboa. Conheci-o durante a realização do trabalho de terreno, ele atuava nas ruas da cidade, em bares, associações culturais e outros eventos que promoviam a música brasileira, principalmente os géneros musicais nordestinos – nomeadamente o forró e o baião. Enquanto eu ainda realizava o campo, mudou-se de Lisboa, tendo passado por diversos lugares desde então, como a Madeira, Londres e cidades do interior de França.

Simmel, Weber e Adorno são, por isso, considerados os fundadores da chamada Sociologia da Música, que olha para os fenômenos ligados à produção musical na tentativa de apreender processos sociais. Porém, apesar de um aumento significativo dos estudos concernentes à música, não houve a produção de abordagens conceituais relevantes. Este cenário mudou, contudo, com as novas formas assumidas pela música popular nas últimas décadas, impulsionadas pelas novas tecnologias e meio de comunicação (Guerra 2015). Tais mudanças deram-se sobretudo na forma como as práticas musicais são abordadas, levando em consideração outros aspectos que não somente o objeto artístico em si, trazendo para o debate questões concernentes à indústria fonográfica, os modos de produção e distribuição, os espaços de performance, etc. O que tem vindo a acontecer com as investigações sobre a música popular em geral é uma maior preocupação com as interações existentes entre a produção musical e as práticas culturais do quotidiano (Bennett 2008; Guerra 2015).

As análises sociológicas até meados da década de 1970 preocupavam-se em construir grandes modelos teóricos e analíticos, sistematizando conceitos como classe, raça e género. Em contrapartida, ao longo da segunda metade do século XX, houve um aumento no interesse da Sociologia em desenvolver estudos acerca de temas relacionados aos produtos culturais, entre eles a música. Ainda que importantes autores ligados à fundação da disciplina, ainda no século XIX, tenham-se debruçado sobre questões concernentes ao fenómeno musical, como já referi (Simmel e Weber), a superação das análises fundadas em aspectos relacionados ao objeto artístico em si acontece mais tarde. Este movimento de viragem trouxe à tona inúmeras investigações⁴ que, a despeito da natureza incorpórea do objeto artístico musical, focalizam-se nos modos como a expressão musical é apreendida por seus produtores e consumidores e suas reverberações na realidade social (Campos 2007; Guerra 2015).

Desde meados da década de 90 do século passado, a crescente centralidade da chamada «viragem cultural» como foco de interesse no âmbito da sociologia, acarreteou à discussão as relações entre públicos, recursos culturais e vida quotidiana (Prior, 2007, 2011). Não há uma negação dos constrangimentos estruturais no dia-a-dia dos indivíduos, mas começa a ser considerada a capacidade dos mesmo para negociar esses mesmos constrangimentos, encontrando uma identidade e construindo um estilo que vão para além desses condicionalismos (Guerra 2015: 12).

⁴ Dentro deste universo de investigações sociológicas sobre a música destacam-se trabalhos como o de Howard Becker (1982), *Art Worlds*; de Simon Frith (2002 [1996]), *Performing Rites: evaluating popular music*; de Tia DeNora (2000), *Music in Everyday Life*, entre outros.

É desta maneira que se reproduzem as análises sociológicas que tomam as escolhas musicais dos indivíduos como práticas reflexivas capazes de construir identidades múltiplas, deixando de lado os determinismos sociais (Bennett 2008; Guerra 2015).

Não é somente no âmbito da Sociologia que as Ciências Sociais desenvolvem estudos sobre o universo musical. A Antropologia, sobretudo a partir da chamada Etnomusicologia, também explora o potencial analítico da música na busca por maior entendimento acerca das realidades sociais e culturais. Os trabalhos seminais desenvolvidos pela Etnomusicologia caracterizam-se pela conjugação das duas disciplinas que a originam: a Antropologia Cultural e a Musicologia. Assim, estes primeiros estudos aliavam análises técnicas da música a seus componentes socioculturais (Merriam 1992 [1964]).

Enquanto a natureza dúbia da disciplina pode ser, e infelizmente é, um fator divisor, é também, indubitavelmente, uma força, e eu aventuro-me a sugerir que esta é, talvez, a maior força da etnomusicologia. Música é um produto do homem e tem estrutura, mas esta estrutura não pode ter uma existência própria, dissociada do comportamento que a produz. (...)

Etnomusicologia, portanto, oferece a genuína contribuição de unir aspectos das ciências sociais e aspectos das humanidades de tal modo que um complementa o outro, levando a um entendimento mais completo de ambos. Nenhum dos aspectos deve ser entendido como um fim em si mesmo; os dois devem ser conjugados num entendimento mais alargado (Merriam 1992 [1964]: 7).

Assim, seguindo o que foi proposto por Merriam, a Etnomusicologia caracterizar-se-ia como o estudo da música na cultura. Contudo, o trabalho de Anthony Seeger – realizado entre os Suyá da Amazônia brasileira – sugere que a música não é apenas algo que existe na cultura, mas também algo capaz de produzir cultura (Merriam 1992 [1964]; Stokes 1997).

Esta formulação reverte a descrição seminal da etnomusicologia como «o estudo da música na cultura» feita por Merriam. Mas a música não é apenas algo que acontece «na» sociedade. A sociedade, argumenta Seeger, pode também ser utilmente concebida como algo que acontece «na» música [...] A monografia de Seeger é um poderoso argumento o qual, entre outras coisas, ultrapassa a divisão entre o estudo da música e o estudo da sociedade (Stokes 1997: 2).

A Etnomusicologia preocupava-se primordialmente com a música das ditas sociedades não ocidentais e buscava compreender as diferentes formas de elaboração musical para além daquelas concebidas pelo chamado pensamento ocidental. No entanto, nas últimas décadas este campo acadêmico passou também a desenvolver investigações sobre a produção musical nas sociedades industriais e nos contextos urbanos. Martin Stokes sugere que a música parece sempre fazer algo mais que simplesmente preencher o silêncio; a ideia de que as atividades relacionadas com a produção e o consumo da música são aspectos periféricos da

vida social na sociedade moderna e industrializada foi superada. Na contemporaneidade, a Etnomusicologia desenvolve análises que articulam o universo musical e as práticas socioculturais quotidianas (Stokes 1997). Neste sentido, toma-se a música como parte constitutiva da vida moderna, das suas formas de compreensão, sendo um importante instrumento para as análises que buscam conhecer realidades sociais (Stokes 1997, 3).

Os chamados Estudos Culturais também realizam inúmeras investigações sobre a música e aspectos relacionados à sua produção e consumo. Os trabalhos desenvolvidos neste contexto preocupam-se sobretudo com as culturas juvenis e a importância do consumo para a sua construção. Resulta dos Estudos Culturais, e seu interesse pela música popular, o modelo subcultural desenvolvido pelo *Centre for Contemporary Cultural Studies* de Birmingham (Inglaterra)⁵. Contudo, a ideia de subcultura como uma entidade fixa de pertença passa por uma redefinição diante da imensa complexidade e fluidez que caracteriza as práticas culturais juvenis na atualidade (Guerra 2015).

Esta breve recapitulação das diferentes abordagens feitas pelas Ciências Sociais aos fenómenos ligados à música que acabei de apresentar atesta que o potencial de análise do social contido neste bem cultural é incontestável. Como podemos ver, «a música, os seus atores, posições, criações, mediações podem ser uma arena por excelência para o entendimento das reconfigurações sociais e identitárias contemporâneas» (Guerra 2015, 15). A música é algo inerente às sociedades humanas e guarda em si múltiplas possibilidades de compreensão das práticas sociais e culturais de diferentes grupos (Merriam 1992 [1964]; Stokes 1997; Campos 2007; Bennett 2008; Guerra 2015).

A chamada cultura expressiva, nomeadamente a expressão musical, investe-se de significados culturalmente compartilhados e colabora para a construção de imagens e representações acerca dos mais variados contextos sociais – como no caso desta investigação: os músicos brasileiros em Lisboa. A partir das propostas de Seeger apresentadas por Stokes (1997, 2) e do trabalho de Merriam (1992 [1964]), observa-se que a expressão musical é simultaneamente produtora de cultura e produto da mesma; ou seja, ainda que esteja investida dos significados culturalmente compartilhados como afirmei acima, esta forma de cultura

⁵ Inaugurado em 1964 por Richard Hoggart, foi dirigido subsequentemente por Stuart Hall e Richard Johnson, o *Centre for Contemporary Cultural Studies* da Universidade de Birmingham, Inglaterra, ficou marcado pela interdisciplinaridade entre áreas como a Crítica Literária, a Sociologia, a Antropologia e a História, esforçando-se por ser, através de seus grupos de estudos, um polo irradiador de estudos sobre a chamada «cultura popular» e de massas em contraste com a produção das Ciências Sociais sobre diversas culturas expressivas que se fundamentavam nos estudos da chamada «alta cultura». Foi fechado em 2002, mas sua inegável influência sobre os Estudos Culturais ainda persistem. Os principais autores ligados ao centro são: Richard Hoggart, Stuart Hall, Dick Hebdige, Paul Gilroy, entre outros (Rowe 2018).

expressiva é também modificada por estes contextos (Merriam 1992 [1964]; Stokes 1997). Ela não apenas constrói imagens e representações contextualmente informados, é também construída dessa mesma maneira: a música brasileira quando chega em Portugal corrobora para a reprodução de significados culturais ao mesmo tempo em que ela própria é reelaborada a partir do modo como é apreendida pela sociedade portuguesa. Trata-se, portanto, de uma expressão ancorada num dinamismo constante. Deste modo, a abordagem ao fenómeno musical constitui uma ferramenta analítica capaz de aceder realidades históricas e sociais, pois a sua produção contém um papel importante na produção, mediação e negociação de significados culturais (Campos 2007; Sánchez Fuarros 2008; Cidra 2011; Bezerra 2014).

Trazer o universo da música à análise do social é tarefa que requer a dissociação entre o objeto artístico e a experiência culturalmente informada, característica da sua produção e consumo. Trata-se de «conhecer o social na arte, e não tanto o conhecimento da arte» (Campos 2007, 79). Afinal, as condições de produção e as possibilidades de atribuição de sentido à música são construídos e reproduzidos socialmente. Neste sentido, produção artística e sociedade estão intrinsecamente ligados (Campos 2007; Bennett 2008; Guerra 2015). Sobre esta questão, Philip Auslander (2006) – teórico dos estudos teatrais – afirma que a análise do fenómeno musical deve encontrar um caminho intermédio entre as investigações sobre a música como técnica – preocupadas com a composição formal da mesma (desenvolvidos pela Musicologia) – e as pesquisas sobre os processos de recepção da produção musical (como fazem os Estudos Culturais). Este caminho intermédio constitui para Auslander (2006), assim como para Berger (1999), pesquisas fundamentadas na performance da música. Isto é, centrar-se no momento que os produtores e consumidores da música partilham e durante o qual os processos de mediação, negociação e atribuição de significados e as interações sociais acontecem (Berger 1999; Auslander 2006). É partindo dessa abordagem que privilegia o momento performativo da música que proponho refletir sobre a experiência de meus interlocutores, tomando-a como uma prática, uma atividade que é informada pela produção da música e que através dela os músicos brasileiros forjam uma trajetória de mobilidade singular.

Após esta discussão sobre o potencial analítico da música para as Ciências Sociais, sugiro problematizar a própria natureza deste bem cultural quando observado para além de seu elemento técnico e artístico. Do que falamos quando falamos de música? Como pensar a característica ambivalente, material e imaterial, da música? Como compreender a natureza deste bem cultural que transcende espaço e tempo? Estas são algumas das muitas questões que se levantam quando a música é trazida para o centro da análise nas Ciências Sociais. A

música enquanto «arte que se expressa mediante a ordenação dos sons no tempo» (Campos 2007, 72) pode ser apreendida tanto como um objeto artístico (gravações e partituras) quanto como performance (Auslander 2006). Porém, sua natureza incorpórea e eventual dificulta análises sistemáticas, privilegiando estudos que tratam ora do objeto artístico finalizado, ora das práticas de consumo relacionadas a tal objeto.

Ao propor uma investigação centrada na experiência dos músicos brasileiros em Lisboa, faz-se necessário que eu olhe para a música enquanto resultado da prática de atores determinados que participam ativamente da construção deste objeto artístico intangível. Segundo Campos (2007) os problemas dos estudos sobre o universo musical são evidentes quando se toma um caminho analítico que privilegia abordagens feitas sobre a faceta material da música e sobre as práticas de consumo deste material musical – considerando a música como uma atividade, podemos olhar para o modo como as pessoas a realizam, tendo atenção às suas nuances que tendem a ficar encobertas nas análises que reificam o conceito (Campos 2007, 77).

Nesta investigação, a música constitui o contexto sobre o qual os músicos brasileiros realizam sua prática, sendo entendida para além das duas dimensões que a caracterizam; descortina-se como um bem cultural que possui simultaneamente uma existência material – dada pelas gravações, partituras impressas, pela força da indústria fonográfica e outros elementos – e uma existência imaterial caracterizada pela reprodução de sua prática, pelos momentos de performance e fruição e pelas múltiplas possibilidades de apreensão simbólica. Tangibilidade e intangibilidade são aspectos que se sobrepõem nas análises antropológicas sobre o universo musical (produção, consumo, difusão, apreensão, etc.). (Campos 2007; C. Monteiro 2011) Ainda que seja difícil precisar sua materialidade, a música é sempre um artefacto resultado de uma ação consciente, e não uma mera obra do acaso. Contudo, apesar de sua existência factual e decorrente da ação consciente, não é possível delinear as origens da música (Campos 2007)⁶, sendo assim considerada uma prática ancestral – havendo modificações ao longo do tempo no âmbito das suas formas de produção, difusão e fruição. Olhar para a música como prática requer dissolver a diferença entre as duas dimensões que a caracteriza.

⁶ Tratando-se de uma prática ancestral (e, para os crentes, porventura divina), são múltiplas as especulações e escassas as certezas relativas às origens da música. Mais seguro é o reconhecimento de que, durante um longo período da história da civilização ocidental, a produção e as práticas musicais de carácter mais erudito estiveram adstritas a contextos socioculturais muito específicos, designadamente do foro religioso e da corte (Campos 2007, 75).

Para C. Monteiro, a música é considerada a mais misteriosa e complexa das artes, pois conjuga materialidade e imaterialidade, razão e emoção – é produzida tangivelmente, mas percebida e consumida intangivelmente (C. Monteiro 2011, 76). A música constitui um bem cultural legítimo, cujas produção, difusão e apreciação possuem significados relevantes e expõem aspectos cruciais para o desenvolvimento da análise social. É nessa direção que os trabalhos sociológicos, antropológicos e dos estudos culturais caminham: no âmbito destas disciplinas a música é tomada como prática social que engendra relações, intermedia significados e revela aspectos relevantes para a compreensão analítica de uma dada realidade.

Neste sentido, Berger (1999), em seu estudo sobre a percepção e fenomenologia da experiência musical, sugere que a análise social da música fundamenta-se na ideia de experiência musical, pois apenas desta forma será capaz de abarcar as complexidades implicadas em sua criação, reprodução e consumo. Sendo um bem cultural derivado da atividade social, cujo poder de sensibilizar é culturalmente específico, a música não poderia existir em si mesma, pois constitui-se pela prática social (Merriam 1992 [1964]; Berger 1999). Tomada desta forma, as análises das diversas expressões musicais ancoram-se numa abordagem fenomenológica, na qual a noção de experiência possui um papel fundamental. Como sugerem Turner & Bruner (1986) a relação entre a experiência as formas de expressão possui uma natureza dialógica, na qual experiências estruturam formas de expressão e formas de expressão estruturam experiências (Turner & Bruner 1986; Guerreiro 2012). Assim, as pesquisas sobre atividades musicais devem ter em conta que a música é tanto constituída quanto constituinte da ordem social na qual está inserida (Berger 1999).

Na experiência musical, os sujeitos engajam-se no mundo através de atos criativos de percepção; aqui, o participante tem um papel na vida social da música e, em graus variados, ajuda na constituição da sociedade como um todo. Ao retornar à experiência musical, podemos ganhar novas e potentes perspectivas sobre a vida social (Berger 1999: 28).

É também tomando a música enquanto experiência vivida que Small (1998) propõe o conceito de *musicking* (musicar) – reiterando que a abordagem ao universo musical feito pelas Ciências Sociais dá-se antes pela atividade, pela prática que mobiliza as pessoas que ouvem, compõem, cantam, tocam e dançam a música, que pelo objeto artístico em si mesmo (Small 1998; Campos 2007). A música distancia-se, então, de sua concepção reificada, aproximando-se da noção de atividade que engendra múltiplas relações culturais e sociais, constituindo, igualmente, múltiplas experiências sensoriais e cognitivas àqueles que a produzem e a consomem.

Seguindo Small, o acto de *musicar* estabelece no lugar em que acontece uma série de relações e seria nessas relações que deveria procurar-se o seu sentido: não apenas entre aqueles sons organizados que são convencionalmente pensados como o material do sentido musical, mas sobretudo entre as pessoas que tomam parte na performance, seja em que qualidade for (desde o compositor e o intérprete até ao ouvinte, passivo ou activo, e mesmo todos aqueles que também estão envolvidos, por exemplo, através da produção de concertos, da manutenção e transporte de instrumentos, do funcionamento dos espaços de actuação, etc.). Só compreendendo o que as pessoas fazem quando tomam parte numa performance seria possível compreender a natureza da música, o sentido que lhe é atribuído e como é vivida (Small, 1998).(Campos 2007: 78).

Esta ideia de *musicar* sugerida por Small (1998) propõe que o sentido da música deve ser apreendido a partir do lugar onde a ação acontece e de todas as relações possibilitadas pela atividade musical. Neste sentido, as análises sociais da música privilegiariam o momento em que a música acontece, em detrimento da análise do objeto artístico musical em si; indo, assim, além da existência materializada da música (partituras, gravações, etc.). Tal abordagem reitera as dimensões sociais e culturais da música, dissociando-a de seu conteúdo técnico – que seria matéria da musicologia por excelência (Small 1998; Campos 2007).

A proposta de abordar as questões relacionadas ao universo musical a partir da ideia de prática e atividade também permite a atribuição de múltiplos sentidos culturais e sociais à música, cujo significado parece indeterminado devido ao carácter intangível das suas formas de fruição. Afinal, os processos de construção e negociação dos sentidos atribuídos às diferentes experiências musicais constituem importante espaço de compreensão do social. As análises desenvolvidas pelas Ciências Sociais preocupam-se sobretudo com os discursos, práticas e relações derivados da experiência musical vivida e compartilhada (Campos 2007).

Mais, importa enfatizar a ideia de que a construção de sentido sobre objectos e práticas musicais ocorre através da actividade de indivíduos e grupos na medida em que praticam, perseguem e desenvolvem seus gostos, preferências e interesses (Campos 2007: 86).

Diante deste modo de abordar a música, tomando-a como uma prática que mobiliza produtores e consumidores no momento de sua performance, fica evidente a capacidade deste bem cultural em transcender seu estatuto de objeto de arte. No intuito de explorar o potencial de análise cultural ao máximo, convém deixar de lado a música entendida em sua componente técnica – a música enquanto conjunto ordenado, de forma deliberada, de sons, carregado de sentido e fundamentado numa lógica específica de composição. Além disso, o sentido atribuído à música no momento em que é concebida tecnicamente deve estar dissociado da análise antropológica do fenómeno musical (Campos 2007). Assim, concordo com esse autores que importa mais à Antropologia voltar-se às pessoas que produzem e consomem a música (e o modo como o fazem), aos sentidos atribuídos às práticas culturais

que implicam, e às experiências sensoriais e cognitivas vividas por estes indivíduos (Small 1998; Campos 2007).

Neste contexto, vale a pena sublinhar que os diversos géneros musicais não representam apenas diferentes opções num sentido meramente técnico (ou musical em sentido estrito), mas são gerados e reproduzidos por grupos de pessoas com diferentes propensões emocionais e comunicativas, diferentes gostos e interesses estéticos, diferentes projetos e distintas posições nos campos cultural e social, e, acrescente-se, com diferentes combinações destas dimensões (Campos 2007: 87)

A expressão musical que atravessa a atividade dos músicos brasileiros em Lisboa traz em si esta relação entre expressão e experiência, reverberando no modo como o fenómeno da migração brasileira é percebido pelos migrantes e pela sociedade portuguesa. Isto é, ao corroborar para a construção de um circuito de música brasileira ao vivo nos bairros boémios da cidade, os músicos participam ativamente da construção de um lugar que é partilhado com outros brasileiros que vivem na cidade e com portugueses. Ao fazê-los, as práticas sociais que fundamentam suas experiências acabam por revelar dimensões estruturantes que perpassam a presença dos brasileiros na cidade por um lado, e a presença da música por outro.

É no plano das práticas musicais e a consequente atribuição de sentido às mesmas – cultural e socialmente informada – que se situa a possibilidade de relacionar o consumo da música com processos de diferenciação social, como sugeriu Bourdieu (2013 [1979]). Neste sentido, aliar a transcendência do objeto artístico ao variado leque de escolhas de práticas musicais existentes ajuda-nos a delinear diferentes tipos de capital que geram distinções sociais.

3. «A boa música brasileira⁷»: construindo o gosto

Ao tomar a experiência dos músicos brasileiros em Lisboa como uma prática social, faz-se necessário refletir sobre o modo como a dimensão dos definidores estruturais que a informam reverberam nas práticas reflexivas subjacentes à tal experiência. Deste modo, questões como a relação entre as classes sociais e a definição do gosto e das formas de consumo musical tornam-se evidentes. Em seu livro *A Distinção – crítica social do julgamento* Bourdieu (2013 [1979]), ao propor explorar a suposta irredutibilidade do gosto, pensa sobre as condições de produção e, principalmente, consumo dos bens. As práticas

⁷ Esta expressão era recorrente nas conversas que tive durante o trabalho de campo, referindo-se ao tipo de música que meus interlocutores produzem e que será problematizada ao longo deste subcapítulo à luz das reflexões sobre o gosto e os processos de distinção social.

económicas relacionadas ao gosto, à escolha pelo consumo de determinado bem e seu posterior uso, são determinadas pelas disposições sociais adquiridas pelos indivíduos ao longo de suas trajetórias de vida. Os esquemas de apreciação dos bens consumidos são localizados social e culturalmente e transformam a utilidade objetiva dos produtos em usos sociais práticos. O gosto que define uma escolha é tanto uma disposição inata quanto uma capacidade para discernir «sabores próprios» (Bourdieu 2013 [1979], 95); neste sentido, funciona como um sentido de orientação social.

As relações entre os agentes sociais e os bens que consomem não são mecânicas, para Bourdieu são antes respostas às demandas de um mundo social categorizado e dividido, estruturado num sistema de sentidos construídos pelos próprios agentes. O gosto, que define determinado consumo, estabelece diferenças e sua qualidade distintiva, suas especificidades e raridades, oferecem aos consumidores «experiências diferenciais» que variam de acordo com a posição destes agentes no espaço económico e social (Bourdieu 2013 [1979], 96).

O gosto, enquanto capacidade inata de apreciação, preferência e escolha de determinado bem, em detrimento de outro, não pode ser apreendido de forma irredutível, fechado em si mesmo. A escolha que advém do julgamento do gosto está diretamente ligada a mecanismos sociais de classificação que cria grupos de propriedades compartilhadas e os diferenciam dos outros. O gosto é, para Bourdieu, uma disposição adquirida para distinguir (Bourdieu 2013 [1979]).

O gosto classifica aquele que procede à classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas (Bourdieu 2013 [1979]: 13).

Nesta perspectiva, os bens consumidos fazem parte daquilo que Bourdieu chama «estruturas sociais incorporadas», isto é, «estruturas cognitivas utilizadas pelos agentes sociais para conhecer praticamente o mundo social» (Bourdieu 2013 [1979], 435). Dessa forma, o conhecimento do mundo social só é possível a partir de esquemas de classificação, cujos princípios de divisão possibilitam a construção de um mundo comum sobre o qual as diferenças entre os diversos grupos de agentes sociais serão constituídas e reproduzidas nas suas práticas – de consumo inclusivamente. Para Bourdieu, as diferentes classes de uma sociedade possuem dois aspectos em comum «a divisão entre dominantes e dominados, assim como a divisão entre as diferentes frações que pretendem chegar à dominação» (Bourdieu 2013 [1979], 437).

Isto posto, o autor propõe olhar para a estrutura dos sistemas de diferenciação social a partir dos exercícios de classificação que são postos em prática ao longo de atividades como o consumo de bens culturais, por exemplo. A intangibilidade da produção artística exige do possível consumidor o discernimento que condiciona sua apreciação e, por conseguinte, o gostar ou não, de sua estética: a questão do reconhecimento dos diferentes estilos musicais, por exemplo.

No entanto, as formas de percepção das obras de arte são um produto histórico e sua qualidade distintiva, sua legitimidade, não é estática e definitiva. «O ‘olho’ é um produto da história reproduzido pela educação» (Bourdieu 2013 [1979], 10). Deste modo, a música entendida como prática e dissociada de suas qualidades estéticas e técnicas evidencia as relações históricas e sociais intrínsecas à definição do gosto e das escolhas por determinados gêneros musicais. Neste contexto, a música evidencia uma outra faceta da sua existência enquanto bem cultural: a de capital social e cultural que impulsiona processos de diferenciação social dos indivíduos envolvidos na sua prática – produtores e consumidores.

Estas questões que envolvem o gosto e definidores estruturais, como proposto por Bourdieu (2013 [1979]), estão presentes na trajetória dos músicos com quem trabalhei, definindo a própria descrição que fazem das suas experiências musicais. As suas práticas inserem-se num universo de consumo muito peculiar: ao alimentar um circuito de música brasileira ao vivo em bares e restaurantes de zonas turísticas da cidade, respondem às demandas e expectativas de públicos e contratantes que possuem uma visão determinada a respeito da música brasileira que consideram de qualidade. Como mostrarei ao longo deste capítulo, a música brasileira que adentra e fomenta este circuito reivindica um selo de qualidade e autenticidade dado pela ideia de fazer parte da chamada MPB.

Ao longo dos anos, a chamada Música Popular Brasileira transformou-se num rótulo que supera sua identificação como um gênero musical específico, podendo ser entendida como uma «guarda-chuva de gêneros» (Menezes Bastos 2009, 3), sempre relacionada a uma ideia de grande valor e qualidade musical. O facto de que as práticas dos meus interlocutores assentam-se neste contexto de difusão da MPB corrobora para a ideia que estes músicos fazem a respeito da qualidade de sua própria produção musical. Em conversas travadas ao longo do campo, a reiteração de que fazem música de qualidade é corroborada pela amostra dos repertórios que apresentam: aos seus olhos, eles são responsáveis por fazer a boa música brasileira em contraste com músicos que participam de outros circuitos, cujos repertórios fundamentam-se em outros gêneros musicais brasileiros menos valorizados e menos ligados à ideia de qualidade.

Alguns momentos do campo são muito reveladores sobre o modo como fazer parte deste circuito de música brasileira ao vivo, cuja a base do repertório está assente na MPB, oferece aos músicos com quem trabalhei capitais culturais e simbólicos específicos relacionados com a valoração estética dada a este género musical brasileiro. Em entrevistas realizadas e conversas informais travadas durante o trabalho de campo estes diferentes capitais eram recorrentemente acionados de forma a criarem processos de distinção social. Nalguns casos, aos capitais acumulados pela prática da MPB em Lisboa eram somados outros capitais: a fala de Jorge sobre suas origens no Brasil e o modo como comporta-se ao dar continuidade à sua carreira musical em Portugal revela estes jogos de distinção de maneira emblemática.

Jorge toca guitarra acústica e é original do Rio de Janeiro. Chegou em Lisboa no início dos anos 1990, tinha 27 anos e, em suas palavras, veio porque «não tinha mais o que fazer lá»; filho de uma classe média alta e urbana, veio no contexto das crises económicas e sociais que marcaram o Brasil durante a chamada *década perdida*. Quando na entrevista que fizemos perguntei se ele é identificado como uma espécie de representante do Brasil e da cultura brasileira aqui ele disse-me:

Eu venho de uma elite intelectual do Brasil. É uma coisa que aconteceu, não pedi pra ser assim. E meu irmão é diplomata. Eu vim numa perspectiva diplomática. Eu sempre tive o cuidado de, eu sempre pensei em termos de: tudo o que eu fizer aqui, quem paga é meu país. Eu tive uma formação nacionalista muito forte, por isso que toco música brasileira de alto nível. Eu sempre pensei assim, bicho. Tudo o que eu fizer, quem paga é meu país. E eu penso sempre nessa perspectiva diplomática. Se eu estou numa escola, eu estou representando o Brasil. Se me pedem música brasileira eu faço algumas coisas. Mas sempre numa perspectiva de alto nível, nunca numa «brazucada». Se calhar nem existe este termo de «brazucada», mas enfim... Sempre em alto nível, né? Até porque os portugueses conhecem a música de alto nível do Brasil (Jorge – Trecho de Entrevista realizada em 01 de Maio de 2016).

É interessante perceber como Jorge vai mostrando diferentes aspectos de sua vida que representam importantes capitais de distinção para ir se mostrando como um representante legítimo desta música brasileira de qualidade. Além disso, ao afirmar enfaticamente que faz música de «alto nível» ele busca distanciar-se de outros músicos que fazem parte deste mesmo circuito de música brasileira ao vivo em zonas turísticas da cidade. Essa observação foi algo que me intrigou muito durante a realização do trabalho de campo: apesar de também atuar como professor, Jorge está inserido no mesmo circuito de música ao vivo que outros músicos brasileiros e sendo como os outros responsável pela difusão da MPB, vai buscando

outros capitais acumulados para se distinguir de outros músicos, cujas trajetórias de vida estão mais próximas daquelas trilhadas por migrantes laborais de origens sociais mais baixas.

Olhar para o caso de Lourenço em contraste com o de Jorge pode revelar as inúmeras nuances que perpassam a experiência dos músicos com quem trabalhei. O jovem mineiro chegou em Portugal em 2004 em condições muito diferentes do carioca, vindo de uma classe média baixa, Lourenço vivia numa cidade da região metropolitana da capital de Minas Gerais marcada pela violência urbana e pobreza, a origem cristã evangélica da sua família fez com que ele tivesse pouco contacto com a produção musical brasileira considerada de qualidade, tendo tido acesso apenas às músicas da igreja e à produção musical ligada ao consumo de massas presente nas rádios e programas de televisão. Enquanto falávamos sobre a sua carreira como músico aqui em Lisboa, Lourenço disse-me que só conheceu a bossa nova aqui e que a sua entrada no circuito da música ao vivo na zona turística da cidade ofereceu-lhe a oportunidade de finalmente conhecer a «música brasileira de verdade», marcada por imenso valor estético e sofisticação melódica. Quando perguntei-lhe na entrevista qual era o seu plano para o futuro de sua carreira, ele disse-me que tinha planos de gravar um CD com algumas músicas de sua autoria, e contaria com a ajuda de Jorge (quando finalizei o trabalho de campo este plano ainda não se realizara, não sei qual a situação presentemente).

O entrecruzamento entre as trajetórias de Jorge e Lourenço mostra-me que num contexto de migração, muitos processos de distinção social que faziam sentido no Brasil são dissolvidos no contexto português. Pessoas, cujas origens sociais tão diversas, estariam distantes nas tramas do tecido social brasileiro, encontram-se e partilham espaços de desenvolvimento profissional nos caminhos que percorrem em Lisboa. Este processo observado entre meus interlocutores também acontece noutros contextos de migração, os trabalhos de Martins Junior (2014 e 2017) mostram como migrantes brasileiros em Londres de diferentes origens sociais negociam seus pertencimentos de classe no Brasil, acionando diferentes formas de capitais acumulados, de modo a criar formas de distinção no âmbito de uma condição migratória que muitas vezes os homogeneiza aos olhos da sociedade londrina (Martins Junior 2014 e 2017).

O gosto e as formas de consumo de cultura expressiva que fazem emergir diferenciações sociais também faz-se visível no seio da população brasileira presente nas atuações dos músicos com quem trabalhei. Inseridos num contexto de mobilidade, identificados pela sociedade portuguesa como brasileiros de forma homogênea, acabam por fazer de suas formas de consumo de entretenimento noturno fatores de distinção em relação a uma parte dos migrantes brasileiros conotados como mais subalternizados. Nos meus

primeiros anos como migrante em Lisboa conheci um grupo de raparigas brasileiras, vindas de uma classe média alta de uma capital do sul do país, que tinham como principal gosto musical quando estavam no Brasil a *música sertaneja*. Ao chegarem na capital portuguesa como estudantes universitárias, estas pessoas mudaram seu padrão de consumo musical para adequarem-se a um circuito onde outros brasileiros de classe média alta estavam presentes. Percebendo que a música sertaneja ocupa um lugar de menor prestígio e visibilidade, presente em circuitos de música ao vivo instalado em áreas periféricas da cidade, preferiam fazer parte do público das apresentações de MPB e bossa nova, pois ali encontravam seus pares sociais e reiteravam seu pertencimento a determinada classe social, distanciando-se dos chamados migrantes laborais.

É a partir desse arcabouço teórico que desenvolvo a presente investigação sobre músicos brasileiros em Lisboa. Ou seja, proponho pensar sobre as implicações da experiência migratória no desenvolvimento da carreira artística destes sujeitos tomando a música antes como instrumento e resultado das suas práticas, que como um objeto artístico analisado tecnicamente. Esta pesquisa fundamenta-se nos sujeitos que produzem música – as discussões sobre o bem cultural produzido e seus consumidores perpassam a reflexão, mas como aspectos que compõem e informam a experiência vivida pelos músicos brasileiros. Afinal, como mostrei anteriormente, a prática musical conjuga todos os objetos, atores e condições que viabilizam as performances dos artistas (instrumentos, equipamentos de som, intérpretes, instrumentistas, públicos, lugares, etc.).

Olhar para a atuação dos músicos brasileiros nos mais diversos espaços da cidade e para a música brasileira que apresentam como resultado da reprodução de práticas musicais igualmente diversas, permite-me equacionar as duas dimensões deste fenómeno musical observadas em campo: a visibilidade da música brasileira na cidade e a presença de músicos brasileiros neste cenário. Tal abordagem acaba por fundamentar a construção do objeto desta análise.

A realização do trabalho de campo mostrou que a experiência dos músicos brasileiros que vivem na capital portuguesa combina diferentes formas de atuação e desenvolvimento das suas carreiras artísticas. As práticas musicais variam de acordo com as possibilidades oferecidas pelos espaços da cidade, pelas circunstâncias da chegada dos músicos neste novo cenário, pela capacidade que desenvolvem em flexibilizar-se e mudar suas formas de atuação, e pela mobilização dos públicos. O momento em que iniciei minhas incursões no terreno estava marcado pelas decisões da Câmara Municipal de Lisboa em regular os horários de música ao vivo permitidas no Bairro Alto, por exemplo. Diante deste condicionalismo, os

músicos estavam a buscar outras formas de sustento, mas acima de tudo, estavam à procura de novas possibilidades de convívio e prática musical.

A experiência do campo mostrou-me também que as práticas musicais dos brasileiros em Lisboa são múltiplas e extrapolam a ideia da música brasileira como um bem exportável e que agrada ao público português; além disso, mostra o quão difícil é para estes sujeitos desenvolver a carreira artística de forma exclusiva. Como observei, os músicos brasileiros também buscam espaços de interação com seus pares e de possibilidade de exercitar e mostrar suas próprias composições, tocar canções e estilos de música que mais lhe agradam – em contraste com as músicas que tocam porque são «obrigados» por aqueles que os contrata, etc. A seguir, apresento dois trechos do diário de campo que exemplificam estas estratégias e mostram que a atuação dos músicos no contexto migratório vai além da produção da música enquanto um objeto de arte, engendrando diversas práticas que se reproduzem na vida quotidiana destes sujeitos.

Enquanto conversávamos, Joana⁸ lembra-se de António – um baterista brasileiro que segundo ela está na cidade há anos e é uma figura muito respeitada entre os músicos brasileiros anónimos e migrantes que tocam em bares, restaurantes e festas. António, diz Joana, abriu há pouco tempo um estúdio («meio clandestino», diz ela) onde os músicos ensaiam e gravam suas músicas. Além disso, o estúdio tem se transformado num espaço de convívio de músicos brasileiros, inclusivamente daqueles que estão só de passagem (Trecho do Diário de Campo – 11 de Fevereiro de 2015).

Ao entrar no estúdio do António, sinto-me como se estivesse a entrar no «quartel general» dos músicos brasileiros em Lisboa. Sou apresentada por Bruno, que me levou até ali, e logo conheço o dono do estúdio. Segundo ele, o espaço foi feito para que ele mesmo tivesse um espaço de ensaio e gravação, mas que também aproveita para o alugar a outros músicos interessados. Além disso, diz-me que o estúdio é a saída para muitos músicos brasileiros que foram prejudicados com a nova lei da música na noite, mas que querem continuar em Portugal e a fazer música – «Aqui é família, tudo pela família», diz ele. Anteriormente, abria apenas duas vezes por semana, mas com a proibição diz que passará a abri todos os dias. (...) Aos poucos, conversando com os músicos ali presentes, percebo que o KLG estúdio (ou estúdio do António, como é conhecido) funciona como uma espécie de válvula de escape para artistas que não conseguem viver exclusivamente da música (Trecho do Diário de Campo – 12 de Fevereiro de 2015).

O estúdio do António apresenta-se no contexto do circuito que observei como um espaço privilegiado de trocas entre os músicos e reflexão sobre suas carreiras – que acontece através de conversas sobre acontecimentos pontuais em apresentações, permeadas pela troca de informações sobre possíveis lugares de atuação, condições de trabalho, etc. – e mostrou-me como as práticas musicais agregam diversas dimensões nas vidas dos meus interlocutores,

⁸ Funcionária da Casa do Brasil em Lisboa.

informando fortemente a forma como articulam suas experiências de mobilidade e seu desenvolvimento como artistas neste contexto.

A conjugação entre as análises das práticas musicais e as análises sobre a experiência migratória que aqui proponho não é algo inédito; contudo, não existe uma grande quantidade de estudos que abordam o fenômeno das migrações internacionais contemporâneas à luz das práticas de cultura expressiva desenvolvidas pelas comunidades de imigrantes ao redor do mundo. (Martiniello & LaFleur 2008; Sánchez Fuarros 2008, 2013a e 2013b; Pires 2008; Cidra 2011; T. Monteiro 2011; Hoskin 2014; Salzbrunn 2013; Martiniello 2014; Bezerra 2014; Wink 2018). Já afirmei anteriormente que os estudos sobre a migração privilegiam aspectos mais gerais da vida dos imigrantes – acesso ao mercado de trabalho, adaptação à nova sociedade, etc. Sobre essa questão, pensando no contexto dos trabalhos sobre a imigração em Espanha, Sánchez Fuarros (2013) afirma:

Estes trabalhos centraram-se em aspectos particulares da experiência migratória, como o acesso dos imigrantes ao mercado de trabalho, políticas de integração, representações mediáticas da imigração, direitos de cidadania, racismo, entre outros. Contudo, pouca atenção tem sido dada à cultura expressiva dos migrantes e, em particular, aos significados que a música e outras práticas expressivas oferecem às suas vidas quotidianas e às interações que estabelecem com a sociedade que os recebe (Sánchez Fuarros 2013: 144).

O trabalho desenvolvido no âmbito da Etnomusicologia por Sánchez Fuarros, com músicos cubanos em Barcelona, mostra como a música proporciona uma apropriação de determinados espaços urbanos pela população migrante e intermedia sua relação com a cidade. É neste sentido que se desenvolvem muitos dos trabalhos que aliam práticas musicais aos movimentos migratórios que caracterizam o mundo contemporâneo.

Além disso, estas investigações buscam explorar as formas como a reprodução de práticas expressivas, nomeadamente a música, permitem às comunidades migrantes renovarem e manterem vínculos identitários com suas sociedades de origem. Afinal de contas, a música enquanto prática que envolve produtores e consumidores é capaz de produzir lugares, espaços e delimitar fronteiras, a riqueza de significados contida na prática musical oferece às pessoas meios através dos quais identidades e lugares são reconhecidos (Stokes 1997).

As pessoas podem usar a música para localizar-se de maneiras muito idiossincráticas e plurais. Uma coleção pessoal de discos, fitas ou CDs, por exemplo, articula uma série de conjuntos muito idiossincráticos de lugares e fronteiras. Uma reflexão dos momentos de nossas próprias práticas musicais oferece-nos a enorme profusão de identidades que possuímos (Stokes 1997: 3-4).

Ao encarar «as práticas musicais e expressivas enquanto um terreno de lutas sociais e de actuação de operações competidoras e historicamente cambiantes de poder» (Cidra 2011, 14), Rui Cidra esmiúça as formas como as comunidades cabo-verdianas na diáspora, a partir de uma etnografia realizada em Lisboa, reproduzem práticas de cultura expressiva no contexto transnacional. Para o autor, estas formas variadas de atuação conectam Cabo Verde às comunidades de imigrantes e corroboram para a manutenção, renovação e reconstrução das práticas expressivas e dos processos de construção identitária que estas engendram. Ao olhar histórica e etnograficamente para a reprodução de cultura expressiva cabo-verdiana na diáspora, Cidra desenvolve uma «reflexão sobre as relações entre diáspora, transnacionalismo e constelações de poder que emergem através da produção de práticas expressivas intimamente ligadas à experiência social e identidades de cabo-verdianos santiaguenses» (Cidra 2011, 15).

Se olharmos para estes dois exemplos de investigação que conjugam música e migração, podemos constatar que ambos tratam de imigrantes oriundos de países onde a música representa alguns dos pilares da formação identitária nacional. A música cubana e cabo-verdiana possuem importante papel na construção das imagens e representações nacionais de ambos os países: constituem formas de reprodução de identidades e de imagens que apresenta grande potencial de circulação e mercadorização, fomentando o mercado da chamada *world music* (Cidra 2011; Sánchez Fuarros 2013). Pode-se dizer o mesmo da música brasileira que ao longo da primeira metade do século 20 fundamentou em grande parte a construção da identidade nacional do país (Vianna 2002 [1995]; Reily 2000; Menezes Bastos 2008; Guerreiro 2012), qualificando o modo como a música brasileira desenvolve seu potencial de circulação internacionalmente e informando a forma adquirida pelas práticas levadas a cabo pelos seus interlocutores. O facto de que a música ocupa um lugar de destaque nas imagens e representações feitas sobre a identidade nacional brasileira capitaliza o potencial de penetração em mercados estrangeiros desta música. Ainda que, como mostrarei a seguir, Portugal figure como um cenário muito peculiar dentro destas formas de circulação, a música brasileira presente no circuito que observei é a todo momento acionada como representante de uma ideia de *brasilidade* legítima e valorizada.

4. «Isso aqui é o Brasil em Lisboa!»⁹

Neste momento, proponho refletir sobre as práticas musicais brasileiras presentes na cidade de Lisboa de modo a delinear o circuito por onde os sujeitos desta investigação passam. Para isso, apresentarei o debate sobre como a circulação de bens culturais brasileiros no país antecede a vinda dos imigrantes – e as mudanças ocorridas a partir da sua chegada; por fim, mostrarei algumas formas através das quais a prática musical brasileira evidencia-se no circuito musical da capital portuguesa.

A música destaca-se como um bem cultural que evidencia a produção de representações em torno da identidade nacional brasileira tanto no plano doméstico quanto internacional. Frangella ao tratar da produção de bens culturais brasileiros em Londres chama atenção ao fato de que uma dimensão desta produção está proximamente ligada aos fluxos crescentes de migrantes brasileiros na cidade. A autora deixa claro, contudo, que esta produção excede a presença dos migrantes na cidade. Ainda que a chegada de uma numerosa população de brasileiros tenha dado um novo fôlego à promoção cultural do Brasil na cidade, que até meados da década de 1990 compreendia a presença pontual de nomes consagrados da cultura expressiva brasileira, as novas formas de circulação de imagens e produtos culturais acontecem em Londres apesar da comunidade migrante (Frangella 2013a). Esta presença concreta corrobora para a disseminação de imagens e ideias sobre o Brasil fundamentadas tanto por ações governamentais e de media que buscam fortalecer a visibilidade do país no plano internacional, quanto pela presença de migrantes na cidade que criam a demanda por serviços de produtos culturais brasileiros (Frangella 2010 e 2013a). A produção de bens culturais brasileiros na capital inglesa possui uma interface dupla: por um lado é promovida por ingleses interessados em consumir o exotismo que cerca as representações feitas na Inglaterra sobre o Brasil, por outro lado é fomentada pela comunidade de imigrantes brasileiros na cidade (Frangella 2010 e 2013a). O contexto londrino difere do lisboeta na medida em que as representações e imagens feitas sobre o Brasil em Portugal estão revestidas de conflitos e tensões advindas das relações históricas e pós-coloniais entre os dois países.

O consumo de bens culturais brasileiros em Portugal antecede a vinda dos numerosos contingentes de imigrantes ao longo dos anos 1990 e 2000 para o país. Assim como os laços que ligam os dois países através de séculos de sua história, a produção e consumo de bens

⁹ Ouvi esta frase repetidas vezes durante a realização de trabalho de campo no dia 17 de Fevereiro de 2015. Era terça-feira de Carnaval e acompanhei o cortejo do Bloco Carnavalesco Periquito Comendo Cereja – o bloco era formado por músicos profissionais e amadores, estudantes universitários e outros brasileiros que desceram pelas ruas da cidade fazendo o percurso entre o Estúdio KLG (localizado entre o Bairro Alto e São Bento) e o bar Água de Beber (localizado próximo ao Largo de São Paulo no Cais do Sodré).

culturais, nomeadamente a música, atravessa este histórico de relações, sendo responsáveis pela emergência de géneros e estilos musicais muito próximos, cujas influências aconteceram de forma mútua (como a modinha, género reconhecidamente luso-brasileiro) (Cidra 2010a, 173). Esta proximidade no seio das práticas de consumo e produção da expressão musical aconteceu ao longo de todo o século XX, impulsionada num primeiro momento pelo avanço da indústria fonográfica e seguida pelo fenómeno da migração brasileira em Portugal (Cidra 2010a).

Tilly e Moreira (2010) chamam atenção ao facto de que a afinidade linguística foi um facilitador desta circulação que até a primeira metade do século dava-se nas duas direcções, até meados dos anos 1960 o fado e o teatro de revista portugueses possuíam grande relevância no cenário artístico brasileiro, alimentado por inúmeras digressões de grupos de Portugal que se apresentavam em cidades brasileiras, principalmente o Rio de Janeiro (Tilly & Moreira 2010, 174). Com o grande avanço da indústria fonográfica brasileira, esta troca mútua entre os países fundamentada em grande parte pelos espetáculos, perde alguma força, aumentando significativamente a penetração da música popular brasileira no cenário musical português: «a influência da música popular brasileira em Portugal fez-se sentir de uma forma continuada. O samba-canção, o choro [...] e, na década de 40, o baião constituíram os géneros mais ouvidos em Portugal» (Tilly & Moreira 2010, 174-75). O aumento da força do rádio em território português foi responsável por uma penetração cada vez mais abrangente da música brasileira no país, contando inclusivamente com programas dedicados à sua difusão¹⁰, canções como *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso e *Tico-tico no fubá* de Zequinha de Abreu fizeram imenso sucesso no país durante a década de 1940. Neste mesmo momento, Portugal recebe alguns músicos brasileiros representantes desta chamada «época de ouro da rádio», como *Dircinha Baptista*, *Alvarenga e Ranchinho*, *Orquestra Fon-Fon* e *Yara Rodrigues* (Tilly & Moreira 2010).

A década de 1950 foi marcada por uma intensificação da presença de músicos brasileiros em Portugal para a realização de concertos e parcerias com músicos portugueses. A década de 1960 é marcada no Brasil pela emergência da bossa nova que em pouco tempo passa a ocupar um lugar de destaque no universos dos géneros musicais brasileiros, sua difusão no cenário cultural português deu-se, em larga medida, segundo Tilly (2010) à

¹⁰ Os programas *Música Portuguesa e Brasileira* e *Portugal Brasil* emitidos pela Emissora Nacional e pelo Rádio Clube Português, respectivamente, contava com repertórios dedicados à música brasileira, nomeadamente géneros como marchas, sambas-canção e choros (Tilly & Moreira 2010, 175).

atuação de Mara Abrantes¹¹, atriz brasileira que se fixou em Portugal em 1959 e desenvolveu uma bem sucedida carreira interpretando canções da bossa nova (tinha inclusivamente atuado com Tom Jobim em anos anteriores no Brasil); foi também responsável por apresentar Roberto Carlos ao público português que ao longo dos anos 1970 tornar-se-ia o nome mais popular da música brasileira em Portugal (Tilly, 2010, 175). «A par do samba-canção, a bossa nova tornou-se o género mais representativo da música brasileira em Portugal na segunda metade da década de 60, sendo rapidamente apropriada pelos músicos portugueses» (Tilly, 2010, 176).

Com o recrudescimento do governo militar brasileiro a partir da segunda metade de 1960, Portugal passa a receber cada vez mais artistas consagrados brasileiros que vinham participar de espetáculos em importantes salas da capital e do Porto, principalmente o Teatro Villaret em Lisboa – em 1968, por exemplo, Vinícius de Moraes, Baden Powell e Márcia gravaram um concerto no teatro que foi transmitido pela RTP. Outros grandes nomes atuaram no país, como Chico Buarque, Nara Leão e os Mutantes – cujo concerto é relembrado pela cantora do grupo Rita Lee em sua autobiografia (Lee 2016, 101-102). Diversos programas da televisão pública receberam inclusivamente grandes nomes da música brasileira, como Gilberto Gil, Elis Regina, Caetano Veloso, Gal Costa, entre outros (Tilly 2010). Os finais da década de 1960 e o início dos anos 1970 ficaram marcados pela emergência da chamada MPB através dos festivais da canção (Menezes Bastos 2009; Tilly 2010) e trouxe algum impacto ao cenário musical português, tendo tido muito sucesso canções que possuíam forte componente de crítica social (em sua maioria censuradas pelo governo militar brasileiro) como *A Banda*, *Apesar de Você*, *Acorda Amor*, *Meu Caro Amigo* e *Tanto Mar* – compostas por Chico Buarque entre os anos de 1966 e 1975, sendo esta última feita em homenagem a Portugal e à Revolução dos Cravos ocorrida em 25 de Abril de 1974. Segundo António Tilly (2010) os movimentos da bossa nova e a chamada MPB influenciaram de forma relevante as carreiras de importantes nomes da música popular portuguesa, como José Cid, Carlos do Carmo, entre outros (Tilly 2010, 177).

Os anos que sucederam o 25 de Abril de 1974 ficaram marcados pelo advento das telenovelas brasileiras na indústria do audiovisual português e pelo aumento da circulação de nomes consagrados da música brasileira que viam em Portugal um espaço de liberdade, com a recém reinstaurada democracia, em contraste com os «anos de chumbo» em que o Brasil

¹¹ Um artigo no website da Revista Vidas de 06 de Junho de 2010 apresenta um perfil de Mara Abrantes, que é chamada no artigo, «a mulatinha nota dez», que reconta a sua trajetória artística, incluindo sua vinda para Lisboa, onde ainda vive. <https://www.vidas.pt/opiniaio/detalhe/eu-conto-como-foi-mara-abrantes>. Último acesso em 29/08/2019.

estava mergulhado. Em artigo que trata da revolução dos media provocada pelo lançamento da telenovela *Gabriela, Cravo e Canela* em Portugal em 1977, Isabel Ferin Cunha (2003) mostra como a chegada desta primeira obra de teledramaturgia apresentou-se como um ponto de viragem no padrão de consumo mediático na sociedade portuguesa durante o contexto histórico que se situa entre o período imediatamente após a redemocratização e anterior à adesão à Comunidade Europeia em 1985. Segundo a autora, a transmissão de *Gabriela* na RTP altera permanentemente o percurso da televisão em Portugal, ressoando também em padrões de comportamento e estilos de vida (Ferin Cunha 2003). O mesmo sugere Cidra (2010b) em relação à presença da produção musical brasileira no país, o advento das telenovelas constitui também um ponto de viragem na forma como a música brasileira, sobretudo a chamada MPB, passa a ser difundida e consumida no país (Cidra 2010b).

A chamada Música Popular Brasileira, referida pela sigla MPB, desenvolve-se no âmbito do movimento tropicalista (representado por artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé) e dos festivais da canção promovidos por redes televisivas no Brasil no final da década de 1960 e início de 1970. Ainda que este nome sugira que toda a música popular produzida no Brasil possa ser considerada MPB, a sigla não engloba a totalidade dos movimentos musicais que aconteciam no Brasil à época, evidenciando um carácter seletivo que englobava determinados músicos e géneros musicais em detrimento de outros.

Os integrantes da MPB são os chamados herdeiros da bossa nova, embora haja inúmeras controvérsias acerca da legitimidade deste rótulo. No entanto, o que se deve reter aqui é que, aos poucos, esta sigla acabou por virar «um grande guarda-chuva de géneros» (Menezes Bastos 2009: 3) com forte presença nos mercados nacional e internacional (Guerreiro 2012: 56).

Como afirmei anteriormente, a circulação e o consumo de bens culturais brasileiros em Portugal são permeados por inúmeras tensões e harmonias (também características de outros níveis de relações entre os dois países) dadas pelo compartilhamento de um passado histórico e colonial. Se, por um lado, multiplica-se a reprodução de estereótipos mútuos – de portugueses sobre brasileiros e vice-versa – por outro lado, o Brasil apresenta-se como uma espécie de Outro próximo, cujas imagens tornam-se cada vez mais constantes no momento histórico em que Portugal abria-se para o mundo após décadas de um regime fechado (Ferin Cunha 2003; T. Monteiro 2011). Para Ferin Cunha, o sucesso da indústria cultural brasileira no contexto português beneficia-se não apenas da língua comum «mas, também, dum imaginário comum, de mitos, heróis, acontecimentos, paisagens, recordações e saudades, facilmente identificados por todos os portugueses» (Ferin Cunha 2003, 71). O impacto que a

telenovela brasileira teve na sociedade portuguesa é percebido em conversas com portugueses que viveram o período e frequentemente afirmam terem começado a familiarizar-se com o Brasil a partir daquele «momento sagrado», como dizem, de sentarem-se à frente do televisor para acompanhar a saga de Gabriela – vivida pela atriz Sônia Braga.

Contudo, esta entrada do Brasil «televisores adentro» em Portugal no pós 25 de Abril não foi um facto aceito de forma unânime, harmoniosa, e sem conflitos. A ambivalência que marca as relações entre os dois países também fez-se presente nalgumas críticas tecidas à introdução de conteúdos brasileiros na televisão pública portuguesa – as críticas fundamentavam-se principalmente nos perigos que a difusão do «português brasileiro» trazia a uma população maioritariamente analfabeta, cuja fonte de informação e entretenimento era basicamente a televisão (Ferin Cunha 2003).

A opção pela telenovela brasileira como estratégia de fidelizar audiências não é pacífica, não só por se temer uma demasiada influência dos falares e vivências culturais brasileiras como por se considerar que à televisão pública, paga com impostos públicos, compete a divulgação da cultura feita em Portugal e por portugueses (Ferin Cunha 2003: 64)¹².

O período posterior ao 25 de Abril de 1974 ficou marcado por uma intensa agenda de difusão dos produtos da indústria cultural brasileira em Portugal. Enquanto o Brasil vivia os anos mais autoritários do regime militar, Portugal finalmente respirava livre após décadas de ditadura e passava por um rápido (e intenso) processo de globalização. Em 1977, ano de estreia de *Gabriela*, a sociedade portuguesa tinha a seu dispor inúmeros conteúdos culturais brasileiros. Todas essas particularidades contribuíram para a «presença incontestada do imaginário cultural e, sobretudo, musical brasileiro em Portugal» (T. Monteiro 2011, 56).

São produtos de grande impacto e consumo: a música popular brasileira, a indústria livreira, o teatro e o cinema. No momento em que se assiste ao lançamento do primeiro capítulo da telenovela, 16 de Maio, as rádios e a televisão mantinham programas regulares de divulgação da MPB, os romances de Jorge Amado eram best-sellers na feira do livro e nas livrarias. Enquanto encenações de Boal (Barraca conta Tiradentes) e uma peça de Dias Gomes (*O Santo Inquérito*) eram exibidas nos teatros da capital com notável êxito de bilheteira (Ferin Cunha 2003: 50).

Vê-se neste processo de intensificação da presença da música brasileira, nomeadamente a chamada MPB, ao longo dos anos 1970 e 1980 a conjugação de alguns

¹² As influências que a transmissão das telenovelas brasileiras trouxe à linguagem e ao imaginário português a respeito do Brasil reverberam ao longo dos anos e amplificam-se após a chegada de um grande número de brasileiros em Portugal. A partir dos apontamentos de Ferin Cunha (2003) sobre o modo como as telenovelas influenciam as imagens e representações feitas acerca da mulher brasileira pela sociedade portuguesa, Fernandes (2017) afirma que «ao longo de quase 40 anos de telenovelas brasileiras em Portugal, é possível dizer que este produto, entre outros contributos, ajudou a solidificar um imaginário que feminiza e erotiza o Brasil» (Fernandes 2017, 33).

aspectos: o enorme sucesso das telenovelas; o avanço da indústria discográfica fomentado pela edição e venda de discos com as bandas sonoras das telenovelas; e a promoção de inúmeros concertos de artistas brasileiros consagrados¹³ (Cidra 2010b; Cavallini & Nunes 2014). Neste cenário, o semanário *Se7e*¹⁴ cumpria um relevante papel na divulgação de concertos e na apresentação de artistas brasileiros ao público português ao publicar críticas, resenhas e entrevistas; devido ao facto de que continha em todos os exemplares resumos das telenovelas que estavam a ser transmitidas, tornou-se o semanário mais popular de Portugal, fazendo com que a música brasileira fosse mais amplamente divulgada (Cavallini & Nunes 2014).

A década de 1970 marca um momento crucial para a impulsão e consolidação da oferta de bens culturais brasileiros para a sociedade portuguesa. Contudo, o perfil desta oferta passa por significativas transformações a partir da chegada das vagas de imigrantes brasileiros no país – principalmente a partir dos anos 2000, quando a comunidade brasileira aumenta consideravelmente. Muitas destas transformações situam-se no campo da diversidade dos géneros musicais brasileiros oferecidos no cenário português. Enquanto as décadas de 1970 e 1980 foram marcadas pelo consumo da chamada MPB, os anos que se seguiram trazem a Portugal outros géneros de música menos consagrados no contexto internacional. Cidra (2010b) mostra que maior dinamismo económico vivido por Portugal a partir da década de 1990, devido em grande parte à entrada na União Europeia, que combinado com a chegada de profissionais brasileiros ligados à indústria do audiovisual colaborou para que houvesse uma renovação da música brasileira presente em Portugal. O surgimento das televisões privadas foi seguido pela emergência de programas televisivos produzidos por estes profissionais brasileiros; além disso, a Rádio Cidade – fundada por imigrantes brasileiros em 1986 – consolidou-se no mercado português neste momento, reforçando sua vocação em divulgar músicas brasileiras. Tais acontecimentos contribuíram na introdução de outros géneros musicais, menos reconhecidos como parte da construção

¹³ Cavallini & Nunes (2014) destacam a importância da empresa promotora de concertos de José Nunes Martins, considerado ser o principal divulgador da MPB em Portugal, responsável por produzir inúmeros concertos de artistas brasileiros ao longo dos anos 1970 e 1980 (Cavallini & Nunes 2014, 46). Cidra (2010b) também assinala a importância da iniciativa de empresários portugueses que contribuíam para a circulação de nomes consagrados da MPB em salas de espetáculo no país. Nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Milton Nascimento, entre outros, estiveram em Portugal na década de 1980 (Cidra 2010b, 177).

¹⁴ Cavallini & Nunes (2014) mostram como a relevância do semanário para a consolidação da presença da música em brasileira em Portugal extrapola a simples divulgação. Os autores afirmam que a forma como a publicação apresentava a produção musical brasileira contribuiu fortemente para a construção da ideia de que os representantes da chamada MPB constituíam o que havia de melhor na música brasileira, atribuindo grande prestígio e legitimidade a alguns nomes em detrimento de outros nomes e géneros musicais. «Desde o início do jornal *Se7e*, as críticas sobre música brasileira ocupavam um espaço importante com opiniões bastante diretas por parte dos jornalistas. A MPB era sinónimo de qualidade» (Cavallini & Nunes 2014, 46).

identitária e cultural brasileira, como o *axé music*, a *música sertaneja*, o *pop rock*, e o *hip hop* (Cidra 2010b, 179).

Além disso, os anos 1990 ficaram marcados em Portugal por diversas iniciativas que traziam os discursos sobre a «lusofonia» no âmbito da cultura expressiva, principalmente da música (Cidra 2010b). A emergência de inúmeros festivais de música assentes na ideia de «lusofonia» acabavam por estabelecer diálogos entre músicos brasileiros, portugueses e de países dos PALOP¹⁵ – segundo Cidra (2010b) a evidente relação entre a organização da Expo 98 com a expansão ultramarina portuguesa e o uso cada vez mais recorrente da ideia de «lusofonia», reforçada pela criação da CPLP¹⁶ em 1996, culminou com a organização de diversos espetáculos fundamentados nos encontros entre músicos do chamado «mundo lusófono».

Na Expo 98, o Brasil foi o país estrangeiro mais representado na programação cultural. Além de actuações dos músicos de maior impacte em Portugal (G. Gil, C. Veloso, N. Matogrosso, E. Ramalho, e.o) e da divulgação de práticas expressivas associadas a contextos regionais, menos comuns no calendário regular de espectáculos no país, o evento apresentou concertos em que intérpretes enquadrados pela lusofonia partilharam o palco (Cidra 2010b: 179).

A despeito desta valorização da «lusofonia» em contextos mais oficiais, os músicos brasileiros migrantes presentes no país nesta época passaram ao lado destas iniciativas, suas práticas musicais em Portugal não impulsionaram uma maior troca com outros músicos representantes da «lusofonia», tampouco com outras comunidades migrantes (Cidra 2010b, 180). O trabalho de campo que realizei confirma esta tendência apontada por Cidra, não há entre os músicos com quem trabalhei uma intensa relação com músicos de outras origens, nomeadamente cidadãos dos PALOP, apenas alguns encontros pontuais – como o descrito por João que disse ter participado em conjuntos musicais que contavam com a presença de músicos angolanos e cabo-verdianos nos anos 1990.

Os diversos trabalhos de Bart Vanspauwen (2014 e 2016; Vanspauwen & LaBarre 2013) tratam dos diversos usos da ideia de «lusofonia» que extrapolam suas fronteiras políticas e institucionais, pensados a partir das experiências vividas por músicos migrantes

¹⁵ Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa.

¹⁶ Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, fundada em 1996, tendo como países presentes na comunidade na época da sua fundação Portugal, Brasil, Angola, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, e Cabo Verde. Em anos subsequentes entraram na organização Timor Leste (2002) e Guiné Equatorial (2014). A CPLP assume-se como um projeto político comum fundamentado na partilha da Língua Portuguesa. «A institucionalização da CPLP traduziu, assim, um propósito comum: projectar e consolidar, plano externo, os especiais laços de amizade entre os países de língua portuguesa, dando a essas nações maior capacidade para defender seus valores e interesses, calcados sobretudo na defesa da democracia, na promoção do desenvolvimento, e na criação de um ambiente internacional mais equilibrado e pacífico» (CPLP, s/d, n.p).

vivendo em Lisboa. Sua análise etnográfica mostra que estes músicos apontam para a ineficiência deste conceito em termos de consequências práticas de suas vidas, porém assinalam sua potencial relevância como parte de uma estratégia de forjar uma presença singular no mercado e na indústria da chamada *world music* (Vanspauwen 2014 e 2016). Concordo com estas considerações feitas por Vanspauwen na medida em que o meu próprio campo mostrou-me que alguns músicos lançam mão do conceito de «lusofonia» como uma ferramenta para construir um espaço de respeito e legitimidade para a música brasileira que produzem em Lisboa. Afinal, a partilha da música brasileira pode oferecer um estatuto de «Outro privilegiado» que permite aos migrantes da ex-colônias portuguesas forjar uma presença peculiar na indústria cultural portuguesa. Sobre isso, Luís disse-me que no momento em que buscava regularizar sua presença diária no Miradouro Portas do Sol (em Alfama, próximo ao Castelo de São Jorge), precisou escrever um projeto explicando quais eram as suas intenções ao usar aquele espaço público. Durante entrevista que realizei com o músico em 24 de Maio de 2016 ele disse-me:

O único momento em que eu disse que estou fazendo música lusófona foi quando eu fui pedir permissão na Câmara pra fazer música na rua. Eu tinha que ter um explicação plausível de porque eu queria tocar música brasileira no miradouro, então eu disse, eu escrevi, que aquilo que eu faço é lusofonia! Tocando música brasileira, que é música lusófona, eu ajudo a promover produtos musicais lusófonos que são, em última instância, portugueses! (Luís – Entrevista realizada em 24 de Maio de 2016).

Tiago Monteiro (2011) retoma tais transformações e relaciona-as à mudança no perfil dos imigrantes brasileiros a partir da virada do século XX para o século XXI: a chegada dos chamados migrantes laborais conjugada com a forma como os media apresentavam esta população fez com que a sociedade portuguesa passasse a relacionar o aumento do números de brasileiros no país com o aumento da criminalidade¹⁷ (T. Monteiro 2011). Estes «perigos», incorporados pelo aumento dos fluxos migratórios em Portugal sobretudo de brasileiros, acarreta uma mudança importante nas formas de se relacionar com este «outro» supostamente

¹⁷ Um caso exemplar desta tendência é o suposto arrastão ocorrido na praia de Carcavelos em 10 de Junho de 2005. Diante da suposição, algumas semanas depois, grupos de extrema direita organizaram uma manifestação contra o arrastão, a imigração e a insegurança, apesar de já ser do conhecimento público que nada daquilo havia acontecido (Vale de Almeida 2006).

próximo outrora prestigiado¹⁸. Para o autor, esta mudança reflete-se também na forma como a presença cultural brasileira no país passa a ser percebida.

A música brasileira, ofertada ao longo das décadas anteriores, considerada prestigiosa e legítima, digna das mais nobres salas de espetáculo portuguesas, contrasta com a música brasileira dos anos subsequentes direcionada ao consumo dos imigrantes brasileiros, menos celebrada internacionalmente, considerada de menor qualidade e mal recebida em circuitos culturais hegemónicos em Portugal (T. Monteiro 2011). O mercado da música brasileira no país era atravessado por diversos anos de divulgação intensa da chamada MPB e da reiteração de que é o género musical brasileiro, conjuntamente com a bossa nova e o samba, com maior qualidade lírica e melódica – as formas de penetração da música brasileira no mercado português a partir dos anos 1970 mostram essa correlação (Cidra 2010b; Cavallini & Nunes 2014). Assim, a entrada destes novos géneros musicais desafia estes circuitos hegemónicos e encontra reconhecimento entre um público considerado mais subalternizado que, conjuntamente com os migrantes laborais brasileiros, ocupa espaços de entretenimento noturno em zonas menos prestigiosas da cidade (como algumas discotecas na região das docas de Alcântara e bairros da Área Metropolitana de Lisboa, como o Cacém, Odivelas, etc.). Esta renovação apresenta-se como uma adição ao modo como a música brasileira faz-se presente em Portugal, e mais especificamente, na cidade de Lisboa – há uma sobreposição das práticas e uma complexificação desta presença que se torna cada vez mais heterogénea.

Não é que a Música Brasileira tenha perdido espaço junto ao mercado consumidor português, mas sim *uma* determinada música brasileira que, embora ainda seja dotada de legitimidade suficiente para merecer o palco do Coliseu, tende a ser interpelada como «herança», como «influência» para gerações de músicos e melômanos portugueses, como um discurso cujo valor simbólico se encontra consolidado e estabilizado, mas que salvo raríssimas exceções encontra respaldo mercadológico condizente com este valor. Haveria uma *outra* música brasileira, portanto, cuja presença em Portugal teria aumentado ao longo dos últimos anos, e que pode ser apreendida a partir de um duplo direcionamento: por um lado, as comunidades migrantes luso-residentes e, por outro, os circuitos turísticos, aqui

¹⁸ Os conflitos e animosidades que caracterizam as relações entre brasileiros e portugueses remontam aos séculos de história compartilhada pelos dois países. Rowland (2002) mostra como estas tensões foram sendo construídas e significadas historicamente, culminando com a consolidação do estereótipo reproduzido no Brasil do português «dono de padaria», «burro e ignorante» que protagoniza as «piadas de português». O autor assinala que a presença de portugueses no Brasil é permeada por descontinuidades desde o século XVI e fizeram emergir diferentes imagens e representações que culminaram no discurso anti-lusitano que permeou o século XIX e o início do século XX, momento coincidente com a construção da identidade nacional brasileira após a independência, no qual havia a exigência de articular a presença de Portugal e dos portugueses naquele cenário de modo a delinear o que significava ser efetivamente «brasileiro» (Rowland 2002). Neste sentido, a chegada dos migrantes brasileiros em grande número a Portugal traz consigo estas imagens e estereótipos sobre os portugueses construídos no Brasil e, em contrapartida, resgata e fortalece imagens e estereótipos sobre os brasileiros construídos em Portugal. Tornando, desta forma, patente os conflitos e tensões que caracterizam esta relação historicamente e na atualidade.

pensados não como entidades independentes entre si, mas naquilo que nasce das interseções entre um e outro (T. Monteiro 2011: 59).

A diferenciação entre dois tipos de música brasileira, a meu ver, também tem a ver com as políticas de divulgação cultural promovidas pelo Brasil ao longo de todo o século XX. Há, no Brasil, uma ampla diversidade de géneros e ritmos musicais; alguns destes géneros têm sido classificados como sendo genuinamente nacionais, em contraste com outros considerados «regionais». No escopo dos ritmos considerados legítimos e bons representantes da cultura brasileira estão o samba, a bossa nova, a MPB, e mais recentemente, o forró (que possui uma forma de circulação mais específica ligada intimamente com a circulação da dança). Dentre aqueles considerados «regionais» e que entram no cenário musical português mais recentemente estão principalmente a *música sertaneja* e o *funk carioca*.

A *música sertaneja* embora seja atualmente ligada à cultura de massas e compreenda uma indústria fonográfica e de espetáculo milionária no Brasil, possui origens na chamada *música caipira* desenvolvida em regiões agrícolas do interior das regiões sudeste e centro-oeste brasileiros. A sua origem na chamada «moda de viola» remete ao processo de urbanização do país e ao intenso êxodo rural que se seguiu (Durham 1984 [1973]; Reily 1992; Hoskin 2014; Faustino 2015). Podendo ser entendida como a correspondente brasileira da *country music* norte-americana, este género típico das regiões sudeste e centro-oeste do Brasil possui diversos padrões rítmicos, caracteriza-se pela formação de duplas que cantam de forma paralela, acompanhadas de uma guitarra acústica (Reily 1992; Hoskin 2014). Ainda que seja um fenómeno musical urbano, reverbera fortemente nas zonas rurais do interior de estados como São Paulo, Paraná, Goiás, entre outros.

O *funk carioca* surge como um fenómeno ligado à organização de bailes para dançar músicas *funk* e *soul* norte-americanas em regiões periféricas e favelas do Rio de Janeiro no final da década de 1970, que alcança imensa popularidade nos anos seguintes, transformando-se numa das «diversões mais ‘populares’ da cidade» (Vianna 1990, 244). Hermano Vianna, primeiro estudioso que se debruçou sobre o tema ainda na década de 1980, afirma que em menos de duas décadas a música que animava os bailes deixa de ser 100% internacional e passa a ser 100% nacional, «exportada e elogiada mundo afora» (Vianna 2009, n.p). Desde o princípio este ritmo que em pouco tempo autonomizou-se e transformou-se num género musical autenticamente carioca (Vianna 1990 e 2009) esteve ligado às favelas e bairros pobres da cidade do Rio de Janeiro. Ainda que tenha se tornado um sucesso nas mais diversas camadas da população brasileira, circulando por espaços de prestígio e recebendo conhecimento nacional e internacionalmente (sobretudo através de nomes da cena

contemporânea, como Anitta), o *funk carioca* continua a ser conotado como um género musical «popular», ligado ao consumo das periferias (Vianna 1990, 2009; Bagulho 2011).

Essa categorização dos géneros musicais são operados como se houvesse uma separação entre as músicas de facto nacionais e outras que, mesmo sendo brasileiras, continuam a não ser representativas da nação; no ímpeto da consolidação da unidade nacional alguns ritmos tornaram-se idiossincráticos, outros não. Esta diferenciação dá-se no bojo da formação identitária nacional brasileira que elege o Rio de Janeiro como autêntico representante da *brasilidade*; esta escolha respalda-se no facto de que a cidade, capital do país até 1960, era a principal irradiadora de bens culturais através das rádios e redes televisivas (Vianna 2002 [1995]; Reily 2000; Menezes Bastos 2008). O samba, que se origina nas últimas décadas do século XIX, passa a ser reconhecido nos anos 20 e 30 do século XX como a música brasileira por excelência. Tanto Menezes Bastos (2008) quanto Vianna (2002 [1995]) discutem a consagração deste género enquanto representante da autêntica música brasileira; para ambos os autores a união entre intelectuais e representantes da elite branca da capital do país na época, e os músicos populares maioritariamente negros corroborou para a consolidação desta idiossincrasia do samba que acabava por dissolver regionalismos em prol da unidade nacional (Menezes Bastos 2008; Vianna 2002 [1995]).

Ao longo dos anos, a bossa nova e a MPB também são incorporadas como cânones de *brasilidade* e da música brasileira de qualidade. A meu ver, esta incorporação acontece a partir da iniciativa de diferentes atores, a intensa circulação internacional de músicos ligados a estes movimentos acaba por ser capitalizada oficial e extraoficialmente como forma de divulgar a imagem de um Brasil moderno e urbano. Cavallini & Nunes (2014) assinalam o papel da Rede Globo, a maior rede de televisão do Brasil, em difundir tais géneros quando começa a investir na internacionalização de seu principal produto audiovisual: as telenovelas. Segundo os autores, estas iniciativas de entrada no mercado internacional incluíam-se numa reestruturação da empresa que buscava mostrar a sociedade brasileira de forma moderna e opulenta, «escondendo a pobreza com a finalidade de transmitir uma ‘boa’ imagem do brasileiro dentro e fora do país. Sendo assim, o que melhor representava esse Brasil rico e bonito eram as canções da Bossa Nova e da MPB» (Cavallini & Nunes 2014, 45). Noutra esfera de atuação estão os projetos de divulgação da cultura brasileira levados a cabo pelas Embaixadas do país em diferentes partes do mundo (Frangella 2010 e 2013a). Durante uma conversa com a pessoa responsável pela divulgação cultural da Embaixada do Brasil em Lisboa, ouvi que o governo brasileiro tem interesse em divulgar e apoiar iniciativas que

levem ao reforço de uma boa imagem do Brasil no país, por isso, selecionam de forma rigorosa os projetos que serão apoiados e divulgados por aquela representação diplomática.¹⁹

Assim como em Cuba e Cabo Verde, a música assume no Brasil um papel icônico na construção da identidade nacional e, por isso, apresenta-se como um bem cultural que ao circular internacionalmente, carrega consigo imagens e representações do país (Cidra 2011; C. Monteiro 2011; Sánchez Fuarros 2008). Como já mostrei anteriormente, a prática musical é capaz de transcender seu estatuto de objeto artístico e criar espaços através da sua reprodução. As diversas possibilidades de atribuição de sentido e de estimular relações sociais entre aqueles que participam da prática musical compreendem um terreno fértil para a difusão e consolidação de imagens e posicionamentos políticos de um país no contexto internacional. As políticas para a promoção e difusão de conteúdos da cultura expressiva de um país são consideradas pelos teóricos das Relações Internacionais uma espécie de *soft power*²⁰, cujo valor estratégico pode compreender factores de desenvolvimento de países periféricos.

Pois o produto cultural carrega dentro de si valores e visões de mundo específicas, que ao serem difundidas pelo mundo podem contribuir para a consolidação da preponderância de um determinado Estado no sistema internacional (Freitas 2015: 68).

A música desempenha um papel relevante nestas formas de difusão do chamado poder brando; suas qualidades enquanto prática que promove relações sociais diversas e suas características de comunicação fazem com que este bem cultural possua papéis político, económico e social privilegiados. A prática musical e sua imaterialidade arregimentam valores estratégicos no âmbito das indústrias culturais, adentrando campos de disputas de interesses fomentados pela força das indústrias fonográficas no cenário mundial. No contexto da globalização, estes potenciais são exacerbados, pois as novas tecnologias de comunicação

¹⁹ Segundo a responsável da Embaixada pela promoção cultural, a representação diplomática possui uma verba para a realização de eventos culturais que é utilizada pontualmente e conta com uma curadoria rigorosa, na qual a imagem de Brasil que é difundida apoia-se numa visão de reforço de aspectos positivos e considerados de boa qualidade. A Embaixada promove, por exemplo, uma festa anual em comemoração ao dia 07 de Setembro (data da independência brasileira) que conta com a atuação de músicos brasileiros e gastronomia brasileira – neste evento normalmente fazem-se presentes músicos cujo repertório fundamenta-se na bossa nova, na MPB e no samba. Além disso, a Embaixada possui uma lista de e-mail na qual divulga inúmeros eventos culturais (que não contam com o apoio direto da Embaixada necessariamente) e que também passa por uma curadoria que privilegia projetos que convergem com essa ideia de produtos culturais legitimamente brasileiros e de qualidade. No âmbito da música, os eventos divulgados nesta lista de e-mail destacam-se concertos de MPB, bossa nova, choro e samba.

²⁰ O conceito de poder brando (*soft power*) foi cunhado pelo teórico das Relações Internacionais Joseph Nye no livro *Bound to Lead – the changing nature of american power* publicado em 1990. «Poder brando corresponde à habilidade de conseguir o que se quer por meio de atração em vez de coerção ou pagamento de subornos. Esse poder de atração surge da cultura, dos ideais e das políticas adotadas por um país.» (Gueraldi 2005, 66).

facilitam a promoção da música e impulsionam a capacidade de projeção internacional da sua prática (Freitas 2015).

Se durante as décadas de 1970 e 1980 houve um esforço em dar visibilidade à música no exterior através da produção de concertos ocasionais – como no caso de Londres (Frangella 2010 e 2013a) ou resultavam da atuação de empresários locais como no caso português – as políticas oficiais de promoção cultural no mundo que são implementadas no Brasil ganham força ao longo dos dois mandatos presidenciais de Lula da Silva (2003-2010)²¹. Este período de oito anos foi marcado por significativas mudanças na política cultural como um todo e pelo fortalecimento da indústria de produção musical brasileira – fundamentando-se na crença de que a música nacional acumula grande prestígio e admiração na cena internacional. Dessa forma, a promoção da música brasileira no mundo viabilizaria novas formas de geração de renda e desenvolvimento interno por um lado, e a construção de uma nova imagem do Brasil no mundo e sua inserção no sistema internacional por outro (Freitas 2015). Havia, portanto, neste cenário uma forte aposta no potencial da música brasileira como um produto de exportação e como «fonte indutora de crescimento e desenvolvimento nacional» (Freitas 2015, 70).

Com o objetivo de fortalecer o *soft power* brasileiro no sistema internacional, promoveu-se inúmeras estratégias de difusão da música brasileira no exterior. Deve-se salientar que estes esforços buscaram contemplar todos os regionalismos e multiplicidades que caracterizam a prática musical brasileira. O desenvolvimento de uma plataforma²² para esta difusão tornou possível a consolidação e a implementação bem sucedida destas políticas. Das iniciativas promovidas por esta plataforma destacam-se o Ano do Brasil na França, realizado em 2005; ações de divulgação do Brasil durante o Mundial de Futebol de 2006, realizado na Alemanha; e o Ano do Brasil na Itália, ocorrido em 2011 já durante o primeiro mandato da presidente Dilma Rousseff. Mais recentemente, em 2012-2013, aconteceu o Ano

²¹ Em momentos anteriores as políticas de promoção cultural do Brasil no exterior restringiam-se a apoios financeiros ou não dados pelas representações diplomáticas do país, sendo que as próprias Embaixadas organizavam e organizam eventos de divulgação cultural de forma ocasional (Frangella 2010 e 2013a). Contudo, alguns eventos que trouxeram grande visibilidade ao Brasil no plano internacional acabam por ser capitalizados pelos discursos oficiais e adentram o debate público acerca do modo como o país é representado internacionalmente. O caso da ida do grupo *Os Oito Batutas* a Paris em 1922 – apesar de ser representante de um ritmo legitimamente brasileiro, o samba, o facto de ser composto por oito músicos negros levantou um debate acalorado na imprensa da época que questionava o modo como o Brasil seria representado na capital cultural do mundo (Menezes Bastos 2005). Outros episódios, como o imenso sucesso de Carmen Miranda em *Hollywood* entre 1941 e 1955 e o seu papel como divulgadora de ritmos brasileiros nos Estados Unidos, também são articulados pelo discurso oficial na consolidação de uma identidade nacional pautada na cultura expressiva, nomeadamente na música. (Menezes Bastos 2005, 2007 e 2008).

²² A plataforma agregava diversos órgãos governamentais e da sociedade civil, movimentos sociais e músicos autônomos, trabalhando em prol da difusão da música brasileira no mundo, promovendo concursos de financiamento de digressões internacionais, eventos organizados pelas embaixadas, etc (Freitas 2015).

do Brasil em Portugal²³ – tratarei deste evento mais profundamente a seguir. Apesar dos percalços encontrados ao confrontar-se com a indústria cultural hegemônica dos chamados países centrais, essas iniciativas foram bem sucedidas e fizeram consolidar a admiração e reconhecimento da música brasileira no plano internacional, fortalecendo o *soft power* nacional. A realização destes grandes eventos obtiveram sucesso em divulgar fortemente a música brasileira em países diversos, traduzindo-se em grande prestígio para o país (Freitas 2015, 74).

Segundo Freitas (2015), estes projetos foram comprovadamente bem sucedidos ao ampliar o reconhecimento e o prestígio da música brasileira e contribuir para o fortalecimento de uma imagem positiva do país no plano internacional²⁴. Porém, no quesito econômico (vendas de músicas e álbuns) este sucesso não se verificou; para o autor, este aparente fracasso relaciona-se sobretudo com os moldes da indústria fonográfica mundial, e não com uma incapacidade estética da música brasileira. As grandes empresas do mercado fonográfico mundial possuem fortes mecanismos de controle que asseguram a supremacia dos chamados países centrais – enquanto artistas norte-americanos e ingleses, por exemplo, são classificados como representantes da música *pop* e do *rock'n'roll*, artistas de países periféricos acabam sendo classificados como representantes da chamada *world music* (Freitas 2015).

Existem, contudo, brechas e contra fluxos que permitem a circulação da produção musical de países periféricos, apesar das tentativas de controle da indústria fonográfica mundial. A internet e as novas tecnologias de comunicação desempenham papel fundamental na ampliação das possibilidades de produção, difusão e consumo de bens culturais – fundamentando os chamados contra fluxos culturais globais (Freitas 2015). A estas tecnologias adiciono o considerável aumento da mobilidade de pessoas ao redor do mundo, principalmente no caso dos brasileiros. A presença significativa de imigrantes brasileiros em diferentes países colabora fortemente para a difusão de bens culturais brasileiros; algo que, na minha opinião, deveria ser levado em conta pelas políticas governamentais que buscam reforçar o *soft power* brasileiro no sistema internacional.

²³ As iniciativas do Ano do Brasil em diferentes países foram desenvolvidas pela Funarte – Fundação Nacional de Artes, Ministério da Cultura, Ministério das Relações Exteriores e pelo Governo Federal Brasileiro.

²⁴ Barros (2006) mostra como os media funcionaram como um instrumento de consolidação e legitimação de imagens criadas no campo institucional com o intuito de posicionar o Brasil no cenário internacional a partir da promoção e divulgação de práticas expressivas. As iniciativas do Ano do Brasil na França (e posteriormente em Portugal) foram consideradas bem sucedidas em seu objetivo de divulgação cultural pelo governo brasileiro, tendo sido alvo de importante repercussão mediática nos países onde os eventos aconteceram e no Brasil (Barros 2006, 101).

Ao buscar as brechas e fluxos culturais alternativos, o Brasil acabou por definir os chamados Mercados Geoculturais Específicos que contemplam, principalmente, os países de língua oficial portuguesa. Estas estratégias tornam-se evidentes ao olharmos para o Ano do Brasil em Portugal, ocorrido entre 2012 e 2013 – tal iniciativa resulta de uma política bilateral entre os países e, ao mesmo tempo em que o Brasil era promovido em Portugal, o contrário acontecia no Brasil com a realização do Ano de Portugal do Brasil. Entre os meses de Setembro de 2012 e Junho de 2013, realizaram-se em Portugal 294 eventos que mobilizaram 2140 artistas brasileiros e contou com a audiência direta e indireta de seis milhões de pessoas (Governo Brasileiro 2013). Destes 294 eventos, 119 eram espetáculos musicais – facto que reforça a ideia de que as práticas musicais ocupam um lugar de destaque no reforço do *soft power* brasileiro.

Na edição de um catálogo sobre o evento, distribuído pelo Governo Federal Brasileiro, a então Ministra da Cultura do Brasil, Marta Suplicy exalta as relações entre os países. Além disso, reitera a ideia de que as políticas de promoção cultural extrapolam-se aos campos das relações políticas e económicas.

Falamos a mesma língua, compartilhamos hábitos, tradições, nomes e sobrenomes. Miramo-nos no espelho do mesmo mar, cada um de sua margem, e parece que nos vemos a nós próprios, um alecrim aqui, um dendê acolá, mas nunca eles: sempre nós.

Isso fez do Ano do Brasil em Portugal uma experiência não diferente das iniciativas anteriores na França e na Itália, por exemplo: fez deste evento a celebração do reencontro, do reconhecimento.

(...)

Por meio deste intenso intercâmbio é certo que levamos a um novo patamar as relações entre Brasil e Portugal. O dinamismo da troca de ideias de referências, de crenças e ideais, que o ambiente da Cultura proporciona, tem reflexos também nas relações políticas e económicas, comerciais. Exercemos com brilho nossa capacidade de influenciar as relações exteriores e exercer um papel importante perante a comunidade internacional. É um conagraamento que une povos e permite o aprofundamento da relação entre dois países. O ano passou, e passou depressa, mas frutificará numa colheita rica para ambos, tenho toda certeza (Governo Brasileiro 2013: n.p).²⁵

Os discursos oficiais que exaltam as boas relações entre Brasil e Portugal ignoram as inúmeras tensões que perpassam as interações entre brasileiros e portugueses, principalmente no contexto da sociedade portuguesa contemporânea. Além disso, devo assinalar que a iniciativa do Ano do Brasil em Portugal negligenciou a presença dos migrantes brasileiros no país e suas contribuições para a divulgação de práticas expressivas brasileiras. Isto é, as políticas de promoção cultural responderam às projeções a respeito do Brasil feitas no

²⁵ Texto de Marta Suplicy escrito para o catálogo *Brasil Portugal Agora – 2012.2013* desenvolvido no âmbito do encerramento do Ano do Brasil em Portugal e editado pelo Governo Federal Brasileiro (o texto da Ministra não está paginado).

imaginário internacional com as quais os migrantes têm que lidar quotidianamente, reforçando estereótipos e representações feitas sobre o Brasil sem a preocupação de inserir a população migrante residente em Portugal, trazendo-a para dentro do debate sobre as formas de posicionamento do país no cenário internacional. A migração não faz parte de uma narrativa oficial do governo brasileiro, o fenómeno da migração brasileira só passa a ser alvo de preocupações governamentais muito recentemente (como mostrarei no terceiro capítulo desta tese); deste modo, as ações de promoção cultural levadas a cabo por instituições como as Embaixadas não se preocupam minimamente com a inclusão da população migrante.

Aquilo que observei durante o trabalho de campo leva-me a pensar que enquanto os músicos brasileiros aproveitam-se das políticas oficiais de promoção cultural para fortalecer e legitimar sua presença num circuito de música brasileira ao vivo nos bairros boémios da cidade de Lisboa, o governo brasileiro não capitaliza a presença destes músicos migrantes e do lugar que ocupam neste espaço de entretenimento noturno, optando por promover eventos com a participação de nomes consagrados da cultura brasileira e negligenciando o potencial de divulgação e promoção que a prática dos músicos brasileiros contém. O Ano do Brasil em Portugal compreendeu uma ação política de grande vulto -- que se utilizou significativamente de recursos públicos para trazer a Portugal um grande número de produções brasileiras -- que ignorou em larga medida a produção cultural brasileira feita quotidianamente no país: os músicos brasileiros que fomentam o circuito da música brasileira ao vivo em Lisboa são o «Brasil em Portugal» e estiveram invisíveis neste evento.

Frangella (2013a) aponta para um movimento parecido em Londres e o aumento significativo da presença de bens culturais brasileiros na cidade a partir de 2004. A investigação feita por ela revela que a emergência de novas imagens e representações acerca do Brasil na capital inglesa acontece tanto devido ao aumento da população de brasileiros residentes na cidade quanto pelo crescente interesse de empresários ingleses em inserir produtos brasileiros em seus negócios. Paralelamente às iniciativas decorrentes da comunidade de brasileiros e da iniciativa privada inglesa, a Embaixada do Brasil e o *Brazilian Contemporary Arts*²⁶ na cidade continuava a desenvolver políticas de promoção cultural do mesmo modo que fazia em décadas anteriores, privilegiando a produção de eventos que contava com a presença de nomes consagrados da cena cultural nacional, como Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil, entre outros (Frangella 2013a).

²⁶ Tratava-se de instituição, que já não existe, que promovia produtos culturais brasileiros direcionados a um público maioritariamente britânico (Frangella 2013a, 81).

O consumo de bens culturais brasileiros, nomeadamente a música, em Portugal, como tenho mostrado ao longo deste capítulo, antecede o fenómeno das migrações brasileiras no país. No entanto, com a chegada dos brasileiros, as formas deste consumo complexificam-se. A presença de uma comunidade imigrante brasileira bastante numerosa em Portugal levanta conflitos e reforça a reprodução de estereótipos sobre o Brasil e os brasileiros. A experiência dos músicos na cidade, e o produto de sua atividade engendram o passado histórico e colonial que marca as relações, muitas vezes conturbadas, entre Brasil e Portugal, e entre brasileiros e portugueses atualmente.

A história de Portugal confunde-se com aquela da expansão ultramarina iniciada pelos europeus ainda no século XV. Este histórico de um povo voltado para o mar, para o desconhecido, fez com que a sociedade portuguesa tenha sempre sido vista como um «país de emigrantes» (Gil 2008, 30). A apropriação das teorias de Gilberto Freyre referentes ao lusotropicalismo pelo Estado Novo, ainda na primeira metade do século XX, corroborou para a dispersão da ideia de que Portugal tinha desenvolvido um projeto colonial único, pois tinha sido capaz de criar sociedades harmoniosamente multiculturais como Brasil e Cabo-Verde – apoiadas numa suposta democracia racial (Vale de Almeida 2002). No entanto, estas vantagens da sociedade portuguesa fomentam a sua postura diante do estrangeiro, do outro; isto é, a vocação de lidar com diferentes culturas fazia-se até então fora do seu território nacional. A crescente vinda de estrangeiros para Portugal desde o 25 de Abril de 1974 faz com que o tecido étnico e cultural da sociedade portuguesa mude paulatinamente (Gil 2008, 30), desafiando a projeção dessa imagem harmoniosa que perpassava os encontros dos portugueses com o outro. Na atualidade, os discursos que abrangem esta projeção deparam-se com práticas quotidianas permeadas por conflitos e relações de assimetria.

Interessa-me esta particularidade da imigração da população das ex-colónias portuguesas, e mais especificamente dos brasileiros em Portugal. As práticas musicais brasileiras reproduzidas em Lisboa desenvolvem-se neste contexto. Os indivíduos que vivem esta mobilidade carregam consigo aparatos simbólicos que, em algum momento, são acionados face a alguma proximidade com os habitantes do país que os recebem, tais como a língua comum, as semelhanças na arquitetura e culinária, etc. No caso dos músicos brasileiros, essas proximidades são acionadas, por exemplo, quando lançam mão de um repertório musical facilmente reconhecido e que revela a presença da música brasileira no imaginário português ao longo do século XX. Porém, este encontro é permeado por ambiguidades e conflitos, que se tornam visíveis na vida quotidiana dos migrantes em situações muito triviais, como a rápida identificação de sua origem brasileira dada pelo

sotaque, diversas formas de assédio advindas dos estereótipos de sensualidade ligados à mulher brasileira, etc.

Estas ambiguidades atravessam as populações migrantes cujos países de origem possuem alguma relação com o passado colonial português. Vale de Almeida (2002 e 2006) chama atenção ao facto de que o confronto dos Portugueses com a população imigrante oriunda de ex-colônias – nomeadamente as Africanas, cujas independências se deram há pouco tempo, na segunda metade do século passado – revela «a rede de contradições nas reconfigurações pós-coloniais portuguesas» (Vale de Almeida 2006, 362). Apesar de o Brasil ter passado pelo processo de independência há quase dois séculos, estas ambivalências que datam de um passado pós-colonial longínquo, ainda reverberam no modo como as relações entre brasileiros e portugueses são estabelecidas na atualidade. Os estereótipos ambivalentes são reproduzidos de forma mútua ao longo dos anos, sobretudo a partir do processo de construção de uma identidade nacional brasileira que se inicia com a independência no século XIX (Rowland 2002).

Ainda que a música brasileira tenha um potencial de circulação internacional, como mostrei ao longo deste capítulo, a presença da produção cultural brasileira tem em Portugal um tom específico que vai além da partilha da língua portuguesa. No entanto, apesar deste transbordamento, esta produção traz em si todas as tensões e harmonias que perpassam a relação entre Brasil e Portugal historicamente. As práticas musicais brasileira estão em constante negociação com as ambivalências que marcam a relação entre os dois países, como apontado por Vale de Almeida (2006) e desenvolvem-se de modo a articular as potencialidades que a ideia de «lusofonia» pode oferecer quando pensada para além de sua componente política (Vanspauwen 2014 e 2016). Assim, pode-se pensar que estas práticas levadas a cabo pelos músicos brasileiros buscam ocupar o terreno comum que a partilha da língua e do passado histórico constrói, preenchendo espaços da «lusotopia²⁷» (Pina-Cabral 2010; Guerreiro 2012).

Em anos mais recentes, as modificações do tecido social português e as políticas que exaltam a interculturalidade que caracteriza Portugal acabam por reconfigurar as práticas de

²⁷ Ao desenvolver o conceito *lusotopia* em seu artigo *Lusotopia como ecumene*, Pina-Cabral (2010) sugere que o passado histórico compartilhado entre as nações envolvidas no processo da expansão ultramarina portuguesa não se revela somente através do idioma compartilhado, mas principalmente a partir da construção de «um espaço/tempo comum entre os indivíduos implicados neste processo» (Guerreiro 2012, 65). Neste sentido, a *lusotopia* emerge como este terreno comum sobre o qual podemos pensar a questão das «cumplicidades automáticas que estabelecemos diante de aspetos que são partilhados nesta circulação migratória, os quais identificamos nas pessoas com quem convivemos. As formas de cumplicidade que são acionadas ou esquecidas no ato das interações sociais revelam algo em comum entre os músicos brasileiros migrantes e o contexto cultural português» (Guerreiro 2012, 65) (Pina-Cabral 2010; Guerreiro 2012).

cultura expressiva oferecidas pela programação cultural e turística nas cidades do país – principalmente em sua capital, Lisboa (T. Monteiro 2011, 59). Deste modo, os bairros típicos lisboetas outrora dedicados exclusivamente à difusão do fado, abrem-se a outros géneros de música. Neste relativamente novo circuito turístico, os músicos brasileiros são os principais responsáveis pela introdução destas novas práticas musicais – multiplicam-se o número de estabelecimentos que oferecem música ao vivo, nomeadamente ritmos brasileiros como o choro, o samba, a bossa nova e a MPB (T. Monteiro 2011; Guerreiro 2012; Bezerra 2014).

Os músicos que se apresentam em bares e restaurantes não se limitam a tocar música brasileira, mas seu repertório é formado maioritariamente por aquilo que se convencionou chamar MPB – Música Popular Brasileira – sigla que designa um tipo específico de música produzida no Brasil, diferente do samba, da bossa nova e outros ritmos regionais e que traz em sua essência um potencial de representatividade do país. Atualmente, MPB é muito mais um guarda chuva de géneros e ritmos variados. No Brasil, esta sigla poderia referir-se à Música Popular de Barzinho (são parte do repertório dos músicos que atuam em bares e restaurantes) – em Lisboa, esta mudança também faria sentido: o uso da sigla MPB é feito como modo de divulgar a música brasileira como um todo e angariar clientes brasileiros, portugueses e estrangeiros que se interessem por ela (Menezes Bastos 2009; Guerreiro 2012).

Ao olhar para as formas de visibilidade da música brasileira em Lisboa consigo definir, ao menos, quatro espaços diversos: um constituído pelas grandes casas de concertos onde tocam artistas brasileiros consagrados em Portugal; outro formado por bares e restaurantes localizados nas zonas onde vivem grande parte dos chamados migrantes laborais, normalmente nas periferias da cidade; um terceiro compreendido pelos bares, restaurantes e discotecas que oferecem música brasileira nos bairros tradicionalmente ligados ao entretenimento noturno na região central de Lisboa para um público indiscriminado – composto por muitos turistas estrangeiros, portugueses e imigrantes brasileiros (estes últimos em sua maioria estudantes do ensino superior). Por fim, o quarto espaço são as ruas da cidade, inúmeros músicos brasileiros apresentam-se nos passeios de ruas movimentada, praças e largos da zona turística, principalmente no verão. Esta diversidade não é evidente apenas no campo dos locais de apresentação, os músicos que fazem parte deste cenário possuem trajetórias migratórias e de carreira artística diversas – as quais serão apresentadas de forma mais profunda nos próximos capítulos desta tese.

De qualquer modo, cabe reter neste momento, que os músicos com quem trabalhei atuam nos dois últimos espaços citados no parágrafo acima: os bares e restaurantes das zonas centrais de entretenimento noturno da cidade, nomeadamente o Bairro Alto, Alfama, a região

do Cais do Sodré. Este cenário diverso da música brasileira, que se espalha por diferentes lugares no espaço urbano, engloba uma complexa relação entre o uso da música brasileira, como um bem cultural provido de grande *soft power*, as imagens e representações feitas sobre esta música na cidade através da sua presença historicamente construída, o fluxo migratório de brasileiros e processos de diferenciação entre o público. Isto é, cada um destes quatro espaços descritos acima abarcam diferentes modos de articulação do potencial de circulação internacional da música brasileira (ou ausência do mesmo) com o público que atraem, e o lugar que ocupam no tecido urbano lisboeta. As prestigiosas salas de espetáculo, limitadas a nomes consagrados da música brasileira são ocupadas por um público de portugueses e por imigrantes brasileiros oriundos de uma classe média com poder aquisitivo para adquirir os bilhetes e cujo gosto musical converge com as imagens e representações feitas sobre a MPB e seus «representantes legítimos». O circuito de música brasileira em bairros periféricos da Área Metropolitana de Lisboa e espaços com menor prestígio na cidade (como algumas discotecas nas docas de Alcântara) possui um público maioritariamente de migrantes laborais brasileiros e de outros moradores destas zonas periféricas (portugueses e migrantes de outras origens, nomeadamente dos PALOP).

Os espaços por onde meus interlocutores circulam são marcados pela forte reprodução de práticas musicais brasileiras baseadas na difusão de géneros reconhecidos como «autênticos» e «legítimos» símbolos da cultura brasileira: a MPB, o samba e a bossa nova. Ainda que existam lugares e apresentações que ofereçam outros géneros para além destes, a presença de canções classificadas como representantes de um desses três géneros musicais é transversal a todas as apresentações que acompanhei durante o trabalho de campo.

O facto de estarem presentes em regiões da cidade onde há historicamente uma tradição de boémia e entretenimento noturno, cujo público engloba grande parte da classe média portuguesa, turistas estrangeiros e migrantes brasileiros de classe média, revela este entrecruzamento entre a música brasileira considerada de qualidade e processos de distinção social – como já mostrei neste capítulo. Essa relação entre o espaço, o público e o repertório reverberam de forma evidente no modo como os músicos com quem trabalhei desenvolvem suas práticas musicais.

A presença dos bens culturais brasileiros em Portugal e noutros contextos internacionais compreende não apenas o resultado da reprodução de práticas artísticas das comunidades de imigrantes em diferentes países, mas também resultado de políticas governamentais de promoção de conteúdos culturais. Além disso, quando olho para a especificidade do caso português, vejo que esta presença – que não deve ser reificada e que

muda constantemente de acordo com as mudanças nas atuações dos sujeitos que a fomentam – entrelaça-se com processos de modernização do país e de modificação da sua tessitura social ao longo das últimas décadas. Tal facto mostra-me como as possibilidades de atuação dos músicos brasileiros relaciona-se intimamente com o cenário que encontram no contexto internacional. A particularidade que caracteriza a ambivalente relação entre Brasil e Portugal viabiliza experiências igualmente singulares aos músicos brasileiros que se diferem daquelas vividas por artistas brasileiros que vivem em Inglaterra ou nos Estados Unidos, por exemplo.

Além disso, pude demonstrar como a construção da identidade nacional brasileira ressoa na forma como o chamado *soft power* – e as políticas para o seu fortalecimento – é articulado pelos órgãos de diplomacia brasileiros: a música como grande estandarte da união identitária nacional é transposta ao cenário internacional, com o intuito de recriar e consolidar imagens e representações feitas sobre o Brasil. Contudo, como observei durante a realização do trabalho de campo, a primazia do samba nas práticas de consumo da música no Brasil e no plano internacional foi superada há muito, e convive hoje com outros ritmos também considerados símbolos de *brasilidade*, como o forró, a bossa nova e a MPB. O repertório das apresentações dos artistas brasileiros em Lisboa possuem de antemão (antes mesmo de saírem do Brasil) um potencial de comercialização dado pela sua representatividade do país num contexto internacional e pela demanda de comunidades de brasileiros que anseiam consumir tais bens culturais como forma de aliviar as saudades e sentir-se mais perto de «casa» (Guerreiro 2012).

A reprodução e inovação nas formas de produção da música brasileira, catalisam por um lado a construção de novas imagens de *brasilidade* em Portugal, e o chamado consumo da nostalgia e da saudade realizado pelos imigrantes brasileiros. Por outro lado, a presença incontestada da prática musical brasileira em Lisboa reforça a construção de uma experiência multicultural em curso na cidade contemporaneamente, proporciona a criação de laços comunitários entre os brasileiros que nela residem, fortalece o *soft power* brasileiro e oferece aos músicos brasileiros, sujeitos desta pesquisa, a oportunidade de vivenciarem sua experiência migratória de forma singular. O modo como as práticas musicais de meus interlocutores é absorvida nesta experiência multicultural que se quer vincular ao quotidiano de Lisboa será explorado no próximo capítulo.

«Isso aqui é o Brasil!»

II

A música e a cidade: as práticas musicais brasileiras e as transformações urbanas

1. Introdução

Algo que me chama a atenção quando vou ao estúdio do António é o percurso de aproximadamente 1 km que faço caminhando desde o metro da Baixa Chiado até lá. Quando isso acontece antes das 22 horas, ao sair do metro, ainda no Largo do Chiado, deparo-me sempre – exceto em dias de muita chuva – com músicos de rua a tocar para os inúmeros turistas que passam por ali ou que estão sentados nalguma das esplanadas dos cafés que ali existem. Além dos músicos, estão ali a entreter os passantes, artistas de rua que «performatizam» como se fossem estátuas vivas, grupos de dança de rua.

Pelo que observo nos diferentes dias, há uma rotatividade dos músicos que atuam naquele local: são grupos de brasileiros, portugueses e outros estrangeiros que tocam música *pop* internacional; músicos cabo-verdianos acompanhados de um ou dois dançarinos que animam o público; grupos de música cubana; brasileiros sozinhos ou em grupo que tocam clássicos da chamada música popular brasileira (Djavan, Tom Jobim, Caetano Veloso, etc.). Embora haja esta variedade, é mais frequente a presença de cabo-verdianos e de brasileiros.

Sigo do Largo do Chiado em direção à Calçada do Combro, passando pela Praça de Camões – normalmente repleta de pessoas que ali se encontram para beber um café na esplanada ou seguir para uns copos no Bairro Alto ou na Bica. Nesta parte do caminho, margeio as ruas que levam ao bairro ícone da boémia lisboeta: o Bairro Alto com seus inúmeros bares, tascas, restaurantes e casas de fado. A depender da hora do dia em que passo por ali, é possível ouvir o burburinho das pessoas e alguma música que ecoa pelas suas ruas. Seguindo pela Calçada do Combro (na altura em que é ainda chamada Rua do Loreto), passo pelo prédio da *Associação Cultural Arte Pura* e ouço música brasileira a ecoar pelas suas janelas – sambas, forró ou ainda cantos das aulas de capoeira. Mais à frente, na rua que leva ao Miradouro de Santa Catarina, vê-se e ouve-se a música do *ArtCasa*, nalguns dias, posso definir os sons que saem dali: nas tardes de domingo, ouço o samba do Projeto Viva o Samba, nas noites de sábado, posso ouvir forró ou reggae, noutros dias música angolana, etc.

Ao longo deste curto percurso, que não dura mais de 10 minutos para ser percorrido, é possível sentir e viver a boémia que envolve aquela zona da cidade, além de observar os inúmeros encontros culturais que caracterizam a vida quotidiana da cidade nos tempos que correm. São diversos sons e cores que compõem este caminho: desde a morna cabo-verdiana ou *rock* britânico do Largo do Chiado até o samba da Calçada do Combro, passando por turistas falando alemão, comerciantes falando chinês, nepaleses vendendo tabaco e bebidas alcoólicas em lojas de conveniência, brasileiros servindo mesas, etc.

Na altura da Igreja de Santa Catarina as coisas parecem mais portuguesas – apesar de que, desde a minha primeira ida ao estúdio em janeiro de 2015, muitas coisas mudaram nesta parte do percurso; agora existem pelo

menos dois *hostels* e alguns cafés e bares voltados para o público estrangeiro. Digo «mais portuguesas», pois o burburinho de turismo e entretenimento da parte de cima da Calçada do Combro, dá lugar a uma zona mais calma e sossegada, com algumas senhoras a olhar a rua pelas janelas de suas casa, as tradicionais lojas de antiguidades, alfarrabistas e lojas de comércio tradicional que outrora caracterizaram aquela zona central de Lisboa. Todas as vezes que estou a caminho do estúdio do António penso nesta mudança de «clima» da cidade que acontece assim que passo a esquina da Rua do Século e começo a descer a Calçada. Quando entro à direita, na Rua do Vale, esta mudança torna-se mais evidente, ao adentrar a zona mais residencial daquele bairro localizado entre o Bairro Alto e São Bento, é comum observar casas com portas e janelas abertas, vizinhos a conversar e crianças na rua, dando uma amostra de um bairro tradicional lisboeta que resiste ao aumento vertiginoso do turismo naquela zona da cidade. (Trecho do Diário de Campo, 19 de Maio de 2016).

Este excerto do diário de campo mostra como a música, ou melhor, as músicas inscrevem-se nas cidades, criando paisagens sonoras e espaços de convivência e lazer. Basta uma pequena caminhada pelas ruas do Bairro Alto, por exemplo, para se deparar com uma variedade imensa de sons e práticas musicais que caracterizam aquela zona de Lisboa. Transitando nesta zona da cidade é possível encontrar desde a música cabo-verdiana apresentada aos transeuntes e clientes das esplanadas no Largo do Chiado até ao *jazz* ouvido num bar decorado com motivos alusivos aos Estados Unidos nos anos 1950 na Rua do Norte, passando pelo fado que se ouve nas tascas e restaurantes da Rua Diário de Notícias e das diferentes músicas populares brasileiras presentes nos bares da Rua da Atalaia e outros lugares do bairro. É sobre esta interação entre a cidade e as práticas musicais que este capítulo tratará.

O modo como o trabalho de campo se desenvolveu, como indicado na Introdução desta tese, acabou por delimitar uma área específica da cidade que contém, na atualidade, significativas transformações que acarretam disputas em diversas dimensões da vida urbana. Concorro com Nofre (2013 e 2014) quando ele diz que o entretenimento noturno revela muito das transformações urbanas ocorridas nas chamadas cidades globais, sobretudo quando este autor destaca o modo como os centros destas cidades convertem-se numa espécie de «parque temático», marcado por diferentes práticas de consumo (Nofre 2013, 106; Nofre 2014, 59). Neste cenário, ele sugere que os padrões de oferta e consumo que caracterizam a vida noturna da cidade evidenciam os modos como diferentes camadas da sua população apropriam-se do espaço público. Seguindo as sugestões de Lefebvre em seu icónico livro publicado em 1968, *Le Droit à la Ville*, Nofre assinala a consolidação das práticas de consumo de

cultura expressiva e lazer como uma estratégia no âmbito das grandes transformações urbanas que convertem os cidadãos em consumidores, fazendo emergir incontáveis campos de disputa e reivindicação de direitos que podem ser percebidos como o exercício do «direito à cidade» (Lefebvre 2001 [1968]; Nofre 2013 e Nofre 2014). «O direito à cidade não pode ser concebido como um simples direito de visita ou retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como *direito à vida urbana*, transformada, renovada» (Lefebvre 2001 [1968], 117, grifo do autor), desta maneira, as disputas que emergem das transformações vividas pela Lisboa contemporânea devem ser vistas à luz do modo como as pessoas que habitam a cidade são capazes de vivê-la efetivamente. A proposta de Nofre (2013 e 2014), com a qual minha investigação busca dialogar, compreende ampliar suas análises sobre as mudanças nas dinâmicas do lazer noturno na região do Cais do Sodré para pensar o modo como estão a ser apreendidas pelos habitantes da cidade Lisboa (Nofre 2013 e 2014).

As práticas musicais dos músicos brasileiros com quem trabalhei fazem parte da cena noturna lisboeta contemporânea, e constituem uma dessas formas de evidenciar as inúmeras transformações que estão a acontecer na cidade, nomeadamente nas suas zonas mais centrais e históricas. Como mostrei ao longo do Capítulo I, a música brasileira apresentada em diversos estabelecimentos possui um lugar de evidente destaque nos bairros tradicionalmente ligados ao lazer noturno na cidade de Lisboa. Deste modo, não compreendem apenas produtos inseridos nas práticas de consumo de entretenimento noturno, sendo também parte constitutiva das diferentes paisagens sonoras que caracterizam o espaço urbano nestas regiões – como mostra o trecho do Diário de Campo que abre esta introdução. A música brasileira inserida na paisagem sonora de diferentes espaços urbanos de Lisboa atravessa as diferentes experiências e modos de viver a cidade dos seus habitantes e visitantes. A experiência urbana é multissensorial, portanto, a música, neste caso a música brasileira, possui um papel preponderante na composição desta experiência sensorial repleta de cores, cheiros, sons e sabores compreendida por Lisboa contemporaneamente.

Como sugerido por Sánchez-Fuarros a cultura expressiva das comunidades migrantes nas grandes cidades europeias é responsável por significativas transformações nas paisagens cultural e sonora destes espaços urbanos (Sánchez-Fuarros 2013a). Este capítulo tem por objetivo, portanto, mostrar as formas através das quais dá-se esta relação entre as práticas musicais brasileiras e as transformações

vividas pela cidade de Lisboa. Ou seja, pretendo explorar o modo como as práticas musicais, levadas à cabo por músicos brasileiros residindo na cidade, inserem-se no panorama das intensas transformações urbanas às quais se assiste na atualidade e, como colaboram para a colocação da cidade de Lisboa no cenário das cidades globais e do mercado do turismo internacional.

As migrações contemporâneas transformam as cidades das mais variadas formas. E interessa-me pensar como as práticas musicais constituem uma dessas formas de transformação da cidade. Deste modo, a partir da experiência do campo penso que o circuito da música brasileira serve não apenas como um espaço de convivência e entretenimento de brasileiros residentes na cidade e de portugueses, mas também como uma amostra da «multiculturalidade» que caracteriza Lisboa contemporaneamente¹. Abordo a ideia de «multiculturalidade» de maneira geral, pensando-a a partir dos processos de capitalização da presença de pessoas de origens variadas no tecido social urbano, das múltiplas formas de cultura expressiva que emergem neste contexto, e dos encontros que acontecem entre essas pessoas e estas formas de expressão em diferentes zonas da cidade (Bastos 2001 e 2004; Mendes 2012). A «multiculturalidade», neste sentido, compreende acima de tudo discursos feitos acerca da realidade atual da cidade de Lisboa e o modo como as projeções deste circuito são articuladas de modo a qualificar as transformações urbanas que estão a acontecer no presente. Tal ideia remete a um «momento que pode ser descrito como de multiculturalismo» (Bastos 2001, 303), como sugere Cristiana Bastos na «micro-etnografia» que realizou na Rua de São Lázaro, na zona do Martim Moniz, em Lisboa no início dos anos 2000. A confluência de pessoas de múltiplas origens e outras evidências desta presença (como lojas de roupas indianas, armazéns chineses, etc.) aponta para uma mudança nas imagens e estereótipos criados ao longo dos anos sobre a cidade – cujos lugares icônicos guardam em si momentos importantes da história do

¹ Paul Gilroy (2004) desenvolve o conceito de *conviviality* para pensar o «multiculturalismo como uma característica comum e banal da vida social nos centros urbanos» (Mendes 2012, 17). Neste mesmo sentido, Amanda Wise, socióloga australiana, propõe a ideia de «*everyday multiculturalism*» ao tratar dos encontros entre migrantes de diversas origens em duas cidades da Austrália (Sidney e Griffith). Em suas análises aponta para a forma como o sujeitos articulam a ideia de «multiculturalidade» em suas vidas quotidianas, qualificando suas experiências de mobilidade, independentemente dos discursos oficiais que buscar sistematizar políticas e formas institucionalizadas de gestão do «multiculturalismo» (Wise 2007, 18). Neste sentido, a autora apresenta a ideia de um «*multiculturalism from below*» (Wise 2007, 2). Esta abordagem parece-me adequada a pensar os modos como as práticas dos músicos brasileiros inscrevem-se nestes processos de construção de imagens de uma Lisboa «multicultural», que busca trazer para o centro do espaço urbano as diferentes populações migrantes que a habitam.

país, como o Castelo de São Jorge e a Mouraria, o Terreiro do Paço, os monumentos de Belém e a zona da Expo (Bastos 2001, 304).

Os debates sobre os processos ligados à globalização afirmam que a chamada hiper-mobilidade é um dos seus aspectos centrais. O mundo contemporâneo e a questão global subjacente ao mesmo caracteriza-se pelo aumento significativos dos fluxos de informação, capital e pessoas (Appadurai 1996; Tsing 2000; Sassen 2005; Hannam et.al 2006; Cresswell 2006). A emergência das chamadas cidades globais – ou pós-industriais, ou ainda, pós-fordistas – compreende transformações urbanas relacionadas a tal aumento da mobilidade e destes fluxos variados. As cidades globais da atualidade apresentam-se como cenário de múltiplos encontros de pessoas oriundas de diversos países, projetando uma ideia de que as fronteiras nacionais foram ultrapassadas e que é possível pensar nestes centros urbanos como palco de interações verdadeiramente globais (Sassen 2005). Contudo, deve-se ter em mente que a superação das fronteiras nacionais é apenas uma projeção, cuja existência não se comprova na realidade; os processos de globalização são marcados por grandes desigualdades, nomeadamente no que diz respeito àqueles que são capazes de se mover pelo mundo e ao modo como tais mobilidades acontecem (Appadurai 1996; Tsing 2000; Hannam et.al 2006; Cresswell 2006).

Os estudos sobre a globalização estão proximamente ligados às discussões acerca do fenómeno das migrações contemporâneas, e desenvolvem-se a partir de temas que gravitam principalmente em torno das questões económicas subjacentes às mobilidades, aos modos como os migrantes articulam novas formas de vida em deslocamento, e suas reverberações nas sociedades de origem e acolhimento. Em contraste com esta tendência, o que proponho fazer é olhar para as práticas musicais dos brasileiros com quem trabalhei para refletir sobre o modo como as transformações urbanas ocorridas no contexto dos processos de globalização e migrações internacionais acontecem.

No contexto dos estudos sobre as migrações internacionais, a cidade ocupa um lugar central nas análises, independentemente das abordagens feitas. No espaço urbano os migrantes vivem sua experiência de mobilidade – desde as estratégias de adaptação à sociedade de acolhida e de inserção no mercado trabalho até os encontros com conterrâneos e os momentos de descanso e lazer. Ou seja, a cidade é um palco privilegiado no qual a experiência migratória é vivida e percebida tanto pelos seus

agentes diretos – os migrantes – quanto pela população local que assiste às modificações no tecido social da cidade (e do país) onde vivem.

Assim, os fluxos migratórios que perpassam a atualidade são responsáveis por mudanças significativas nas cidades, principalmente em termos sociodemográficos e em relação às formas de ocupação de determinadas zonas da cidade. No caso da imigração brasileira em Lisboa, Frangella mostra como o bairro de Arroios – localizado numa zona central da cidade – transforma-se, a partir do final da década de 1990 e ao longo dos anos 2000, num espaço referencial para a comunidade de brasileiros que vivem em Lisboa. O bairro compreende tanto um espaço de trabalho quanto de habitação para esta população migrante. Dessa forma, como sugere a autora, a relação entre a produção de um lugar por parte dos migrantes e os processos sociais, económicos e históricos que constituem o bairro colaboram para a uma forma de espacialização da imigração brasileira em Lisboa (Frangella 2013b). Este exemplo mostra o quão próxima é a relação entre o fenómeno migratório e as dinâmicas urbanas que caracterizam as chamadas cidades globais contemporâneas.

Neste sentido, as análises da cultura expressiva, mais especificamente das práticas musicais, apontam para a proximidade entre o fenómeno das migrações internacionais e as transformações urbanas. No caso das práticas musicais brasileiras em Lisboa, esta forma de cultura expressiva colabora com a construção de um lugar para a comunidade brasileira na cidade. Ao mesmo tempo, estas mesmas práticas são capitalizadas por agentes públicos e privados dos sectores culturais de forma a fomentar o mercado do entretenimento e do lazer fundamentado na oferta de bens culturais diversos, consolidando a imagem de uma Lisboa multicultural (Bastos 2001 e 2004; Menezes 2003 e 2009; Mendes 2012; Oliveira 2013).

No desenvolvimento deste capítulo, proponho apresentar uma breve discussão sobre as cidades pós-coloniais, neste caso sobre como o fim dos projetos colonialistas refletem no modo como as antigas metrópoles coloniais apresentam-se ao mundo na contemporaneidade. Lisboa é uma dessas cidades pós-coloniais e, desde o 25 de Abril de 1974, passa por inúmeras e significativas transformações no que diz respeito ao modo como lida com o seu passado colonial e como gere a presença de uma grande população imigrante oriunda de suas ex-colónias (Domingos & Peralta 2013). A seguir, trago um debate sobre as chamadas cidades globais e a forma como estas apresentam-se como espaço privilegiado para a análise de processos ligados à

globalização e como levantam inúmeros desafios para as Ciências Sociais contemporâneas.

Após esta discussão preliminar, iniciarei um diálogo entre estas questões e as observações feitas durante o trabalho de campo, de modo a ilustrar como as práticas musicais brasileiras estão proximamente ligadas às transformações urbanas que colocam Lisboa no panorama do mercado internacional do turismo e das cidade globais. Para tal, apresento uma cartografia que realizei a partir dos sítios que frequentei ao longo do trabalho de campo localizado nas áreas centrais da cidade. Neste momento, apresentarei os diferentes estabelecimentos que oferecem música brasileira ao vivo, caracterizarei os tipos de música apresentados e os perfis das suas audiências.

A partir dos dados etnográficos apresentados, proponho seguir o debate sobre a relação entre a cultura expressiva, as práticas ligadas ao lazer e ao entretenimento noturno e as transformações que estão a acontecer em Lisboa na atualidade. É inegável que a cidade está a passar por um rápido processo de *gentrificação* (ou nobilitação como sugerido por Oliveira 2013) que se reflete no modo como as iniciativas pública e privada estão a gerir a diversidade cultural e o multiculturalismo, colaborando para uma colocação no mercado internacional do turismo e a consequente «turistificação» que se assiste nas suas zonas centrais.

Por fim, tratarei de uma questão que resulta do debate apresentado anteriormente: a construção de uma imagem de marca da cidade. As transformações urbanas vividas por Lisboa na atualidade culminam com a ideia conhecida como *city branding*² (Ilmonen 2007; Mendes 2012; Nofre 2013 e 2014). O que se tem assistido é uma forma de gerir as diversidades culturais que caracterizam o tecido social lisboeta com o intuito de criar uma imagem da cidade fundamentada no multiculturalismo e na convivência harmoniosa das diferenças. A construção de uma cidade onde é possível aceder a experiências culturais «autênticas» e diversas em

² O conceito de «*city branding*» surge entre o final dos anos 1980 e início da década de 1990, no contexto do fortalecimento do neoliberalismo económico e político, como parte de um movimento de tornar a gestão pública mais «efetiva». Isto é, aproximar a gestão pública da gestão empresarial. Neste cenário, a ideia de «*city branding*» emerge como uma prática importada das práticas do Marketing que busca diferenciar as cidades entre si e inseri-las num mercado global de competição por investimentos, recepção de turistas, etc. (Ilmonen 2007). A imagem de marca de uma cidade é responsável por destacar as suas particularidades no panorama internacional (Ilmonen 2007; Mendes 2012): «A criação de uma marca e a construção de uma imagem substituíram muitas políticas urbanas [...] Cidades, nações e regiões estão competindo umas com as outras, e usando suas marcas e imagens como ferramentas nesta competição» (Ilmonen 2007, 33).

diferentes formas de ocupação do espaço público urbano. As inúmeras iniciativas de eventos culturais, festivais de música e gastronomia, entre outros, compreendem os esforços feitos tanto por instituições públicas como por empresas privadas com o objetivo de consolidar a marca da «Lisboa multicultural». Contudo, tais esforços institucionais e privados englobam importantes dissonâncias no modo como as transformações da cidade são apreendidas e reverberam na vida quotidiana de seus habitantes; os processos de construção de imagens de marca de uma cidade, ligada ao conceito de *city branding*, implica contradições fundamentais (Zukin 2007, 83), reproduzindo e acentuando desigualdades. As práticas musicais dos músicos, como veremos, estão inseridas nestes processos de transformação e emergência de uma marca da cidade de Lisboa, e revelam as contradições e conflitos subjacentes a estes processos.

2. Cidades pós-coloniais, cidades globais?

A história da capital portuguesa, Lisboa, está entrelaçada com a história do colonialismo que marcou o desenvolvimento económico, político e social de Portugal ao longo de vários séculos. A questão do pós-colonialismo é, portanto, um aspecto central para se ter em conta numa análise sobre a cidade contemporaneamente. Lisboa, que outrora foi uma metrópole colonial, apresenta-se atualmente como uma metrópole pós-colonial. Domingos & Peralta (2013) assinalam que muitos dos princípios de organização que norteavam as sociedades coloniais são reproduzidos em contextos pós-coloniais (Domingos & Peralta 2013, XXXI-XXXII). Neste sentido, o espaço urbano possui um papel crucial no entendimento das formas como este passado colonial faz-se presente nos dias que correm, pois «é na cidade que a ordem espacial dos projetos e imaginação imperiais é concretizada» (Domingos & Peralta 2013, X).

O espaço urbano é o palco onde a experiência pós-colonial delineia-se em seus variados aspectos. É na cidade que acontecem os encontros da metrópole com a população imigrante vinda das ex-colónias, que o passado colonial é repensado através das formas de organização de monumentos e museus, entre outras dimensões materiais (Domingos & Peralta 2013, XI). Assim como no passado a urbe constituía o cerne do projeto colonialista, o local de onde irradiavam as ideologias que norteavam tais empreendimentos; a cidade é no presente o *locus* privilegiado dos encontros e

interações impulsionados pela experiência pós-colonial – revelando harmonias e dissonâncias que marcam as relações entre a metrópole e o outro colonizado, que se dão em interfaces distintas daquelas que aconteciam no período colonial.

Hoje, em Portugal, em práticas quotidianas, na cultura popular, em políticas institucionais, em livros de história, nos museus, na produção ideológica mas também na própria geografia das cidades, esse passado é ainda visível e continua a servir de grelha de conhecimento na mediação das relações sociais, na materialidade e na imaginação dos entendimentos comuns produzidos sobre o “outro”. (Domingos & Peralta 2013: XIX-X).

O fenómeno da imigração em Portugal torna-se significativamente numerosa a partir dos anos 2000, como resultado de uma conjuntura global dos fluxos migratórios que redireciona os brasileiros que migravam para os Estados Unidos para o país que vivia um bom momento económico, oferecendo boas oportunidades de colocação laboral aliadas às facilidades de entrada em território português e a partilha do idioma. Deste modo, a crescente presença de uma população brasileira em Portugal acaba por ser inserida no fenómeno das migrações das ex-colónias em direção às suas antigas metrópoles – basta pensar nas facilidades burocráticas que os brasileiros possuem no país em contraste com os outros destinos de migração, devido a inúmeros acordos que existem entre Brasil e Portugal, cuja criação relaciona-se com o passado histórico que une os dois países.

Eu diria que o fluxo de brasileiros difere, nalguma medida, daquele dos imigrantes vindos das ex-colónias portuguesas em África; não apenas em decorrência dos motivos e condições que perpassam a mobilidade em si, mas também pelo facto de que os processos de independência vividos por aqueles países e pelo Brasil são notadamente diversos. Para além da diferença temporal entre estes processos, as independências de algumas das ex-colónias africanas, como Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, ficaram marcadas pela «Guerra do Ultramar» e por choques armados subsequentes entre diferentes forças políticas locais que mergulharam estes países em longos e violentos conflitos internos. Estas peculiaridades que diferenciam a experiência de mobilidade dos migrantes vindos das ex-colónias portuguesas em África contrastam-se com os fluxos migratórios brasileiros, que estão inseridos no contexto dos fluxos de migração global que se intensificam a partir do final dos anos 1980. Apesar desta diferença substancial que marca as vagas de migração de brasileiros, uma vez instalados em Portugal, esta população depara-se com imagens e representações reificadas feitas pelos portugueses sobre o Brasil que remontam aos

séculos de história que unem os dois países. Ainda que não sejam imagens e representações que emergem em decorrência de uma relação marcadamente pós-colonial, elas estão proximamente ligadas ao facto de que desde os primeiros anos de ocupação colonial portuguesa no Brasil, há a reprodução mútua de estereótipos e imagens feitas entre as duas populações (Rowland 2002).

Os migrantes brasileiros quando chegam em Lisboa deparam-se com as diferentes formas de reiteração do passado colonial que se faz presente na cidade (Domingos & Peralta 2013); contudo, o modo como estas projeções de um passado colonial compartilhado apresenta-se de forma muito mais subtil na realidade quotidiana destes sujeitos. As ambivalências que caracterizam Brasil e Portugal fazem com que as formas desta relação pós-colonial deem-se de forma muito mais intrincada. Deste modo, pensar em Lisboa enquanto uma cidade pós-colonial é interessante para pensar o modo como os brasileiros entraram neste cenário, devido às formas de recepção e compreensão feitas pelos portugueses acerca dos mesmos (Machado 2009; Frangella 2013b; Gomes 2013). No caso das práticas musicais dos brasileiros com quem trabalhei, estas ambivalências são notórias: os músicos migrantes vivem simultaneamente condições de subalternidade dadas pela sua condição migratória e ocupam espaços privilegiados ao serem reprodutores de um bem cultural que possui um carácter de destaque e grande impacto na sociedade portuguesa.

Durante o trabalho de campo, diversas vezes deparei-me com resquícios da ideologia colonial que perpassam as relações entre brasileiros e portugueses – algumas vezes com o intuito de valorizar e exaltar os feitos de Portugal na construção do Brasil, outras com algum escárnio e desprezo por aquilo que os brasileiros trazem para o país. Em muitos momentos durante o trabalho de campo, os resquícios destas relações pós-coloniais emergiam principalmente quando observava o público nas apresentações dos músicos brasileiros: o recorrente assédio de homens portugueses a mulheres brasileiras, revestido do estereótipo da mulher brasileira sexualizada e interessada em relacionar-se com portugueses; o inúmeros pedidos para que os brasileiros ensinassem os portugueses a sambar; a reiteração da ideia de que os

brasileiros são todos felizes, alegres e dispostos a conviver com todos³. A seguir, apresento um trecho do diário de campo sobre comentários feitos por duas senhoras portuguesas durante a apresentação de Ana, uma mulher brasileira e negra que canta samba em bares da região central de Lisboa.

Estava a fumar um cigarro do lado de fora do bar e observava a apresentação de Ana, que cantava alguns sambas acompanhada pelo violão de Jorge, e comecei a ouvir a conversa de duas senhoras portuguesas que estavam ao meu lado e a assistir à apresentação também do lado de fora do bar. As duas senhoras deviam ter por volta dos 55, 60 anos de idade, estavam bem vestidas e não consegui perceber muito bem como tinham ido parar ali. Enquanto olhavam para dentro do bar e seu pequeno salão, observavam a energia de Ana a cantar com um sorriso no rosto e a animação de duas meninas brasileiras que dançavam e interagiam com a cantora. Neste momento uma senhora disse para outra:

Senhora A – Isso é incrível! Os ingleses até têm um sentido de humor engraçado, mas eles... eles têm outra forma de olhar a vida.

Senhora B – Isto, no fundo, é África!

Senhora A – Isto também é os índios, é a mistura...

Senhora B – Exatamente. É... isso ainda existe! Até hoje...

Senhora A – Apesar de termos ido lá e os dizimado.

Quando dizem eles, as senhoras estavam a referir-se aos brasileiros. Achei interessante como em poucas frases elas conseguiram reunir a ideia da democracia racial e o mito das três raças, que está no cerne do lusotropicalismo de Freyre. Ao mesmo tempo em que assumem alguns dos males do colonialismo, exaltam o exotismo que envolve a imagem da mulata brasileira (Trecho do Diário de Campo, 27 de Julho de 2016).

Concordo com Domingos & Peralta (2013) quando sugerem que o passado colonial persiste na vida das antigas metrópoles imperiais e, a meu ver, esta persistência faz-se presente não apenas na manutenção de monumentos relacionados ao império, discursos oficiais e outros momentos excepcionais, podem acontecer nos encontros quotidianos e banais nas ruas da cidade – como este encontro de duas senhoras portuguesas numa terça-feira de verão num bar da região do Cais do Sodré com a expansividade e alegria que caracterizam tanto as apresentações de samba em geral quanto os estereótipos acerca da identidade nacional brasileira.

A mobilidade da população de ex-colónias e seu estabelecimento na metrópole, neste caso em Lisboa, reiteram e reproduzem relações de dominação com outro colonizado, bem como reiteram imagens reificadas e estereotipadas acerca deste

³ Este tipo de comportamento que observei durante o trabalho de campo é transversal à maioria dos estudos sobre a população brasileira em Portugal. Machado (2009) desenvolve a ideia de «mercado da alegria» que posicionaria os brasileiros no mercado laboral, sobretudo no setor de serviços, atendimento e cuidado na cidade do Porto. Gomes (2013) e Fernandes (2017) mostram a forma como a imagem da mulher brasileira tem sido, no decorrer da longa história de relações entre os países, reproduzida de forma a salientar uma hiper-sexualidade.

outro. Afinal, «muitos dos caminhos criados no tempo colonial desembocaram na Lisboa pós-colonial» (Domingos & Peralta 2013, XXXIII). No caso das práticas musicais brasileiras, estas relações e estereótipos tornam-se evidentes no modo como estas se distribuem pela cidade, em consonância com os ritmos que apresentam e o público que atraem. Quando olho para as práticas de meus interlocutores, posso observar o movimento indicado por T. Monteiro (2011), em artigo sobre uma roda de choro em Alfama, sobre o modo como determinado tipo de música brasileira, considerada de qualidade e prestigiada pelos portugueses, tem a sua presença na cidade capitalizada, sendo integrada à programação cultural da cidade (T. Monteiro 2011). Neste sentido, a atividade dos músicos desafia as relações de poder assimétrica que marcam essa Lisboa pós-colonial, impondo-se como reprodutores de um bem cultural valorizado que ocupa lugares de destaque. Em contrapartida, as práticas musicais de brasileiros, reproduzidas em espaços menos hegemônicos e conotadas como «música dos migrantes», são compreendidas a partir da reiteração de uma certa imagem de Brasil baseada em estereótipos depreciativos.

No mundo contemporâneo, as chamadas cidades pós-coloniais são frequentemente consideradas cidades globais. Isto é, o seu passado colonial, que convergia inúmeros lugares do mundo na sua construção imagética enquanto metrópole de um império, combinado com o intenso e diverso fluxo migratório contemporâneo, faz com que cidades como Lisboa apresentem-se enquanto cidades globais. Neste sentido, suas relações pós-coloniais e sua posição de centralidade em relação aos processos de globalização são equacionadas de modo a reforçar a ideia de multiculturalismo, consolidando uma posição no hall das cidades europeias modernas, multiculturais e cosmopolitas (Tsing 2000; Bastos 2001 e 2004; Sassen 2001 [1991] e 2005; Gilroy 2004; Vertovec 2007a e 2007b; Mendes 2012).

Saskia Sassen publica em 1991 o livro intitulado *Global City: New York, London, Tokyo* que trata das transformações das atividades e relações de produção no panorama do chamado mundo globalizado. Neste sentido, a autora afirma que as cidades globais compreendem polos de convergência desta produção espalhada ao redor do globo, concentrando serviços responsáveis pelo funcionamento da economia em escala global (Sassen 2001 [1991]).

Pouco mais de uma década depois, em 2005, Sassen reafirma a relação entre os processos ligados à globalização e as mudanças nos meios e relações de produção que se reproduzem a nível global. Contudo, a autora chama atenção às diversas

desigualdades que perpassam tais relações no mundo globalizado e ao facto de que atualmente as chamadas cidades globais desempenham outros papéis que não àqueles ligados à centralização de produtos e serviços financeiros que asseguram o funcionamento da economia capitalista global (Sassen 2005).

No mundo contemporâneo as cidades globais apresentam-se como palco de conflitos e negociações entre os múltiplos atores que fazem parte do fenómeno da globalização. Afinal, estas cidades são tanto dos profissionais da alta finança que controlam os fluxos de capitais ao redor do mundo, quanto dos migrantes laborais que deixam seus países de origem em busca de melhores condições de vida. Ao aproximar-se da economia global (algo cada vez mais inevitável), as cidades sofrem transformações significativas em termos das demandas por cidadania e pelo direito ao lugar que emergem de tais transformações (Sassen 2005).

Deste modo, a análise sobre a globalização proposta por Sassen distancia-se das premissas de um mundo global disperso e desterritorializado, sugerindo uma abordagem localizada fundamentada na ideia de cidade global. Concordo quando a autora afirma que as cidades globais são espaços que evidenciam as contradições subjacentes à globalização, sendo palco de múltiplas reivindicações por espaço e reconhecimento por parte daqueles que nelas vivem.

Anna L. Tsing caminha numa direção convergente ao questionar o que de facto é o global e sugerir que as análises das Ciências Sociais devem distanciar-se do deslumbramento que envolve a ideia de um mundo sem fronteiras e homogeneizado. Para esta autora, as análises desenvolvidas no âmbito da globalização devem considerar de maneira efetivamente crítica todas as dissonâncias que subjazem aos processos ligados ao fenómeno do global. A decisão de tomar esta distância crítica permite realizar uma análise da globalização a partir de uma abordagem que se beneficia da noção de territorialidade e do comprometimento com a ideia de localização. Afinal, a existência do global não prescinde quaisquer territorializações e a existência do local (Tsing 2000).

A decisão de trazer este debate sobre as cidades globais no âmbito da discussão acerca das relações entre as práticas musicais brasileiras e a cidade deve-se ao facto de que Lisboa está a atravessar um momento de intensas e importantes transformações ligadas à sua consolidação enquanto cidade global, cosmopolita e multicultural no cenário das grandes cidades europeias. Neste sentido, as práticas musicais brasileiras apresentam-se como uma das inúmeras evidências desse seu

carácter culturalmente diverso e inclusivo, colaborando para a sua colocação no mercado das cidades globais em geral.

Assim, ao observar o modo como estas práticas distribuem-se pelo centro da cidade, espaço privilegiado desta montra do «multiculturalismo lisboeta», devo ter em consideração todos os processos de transformação que projetam essa «globalidade» na cidade de Lisboa. A partir dessa distribuição e construção de um circuito destas práticas, como veremos a seguir, os músicos brasileiros acabam por reiterar as reivindicações da comunidade imigrante brasileira por um lugar próprio e reconhecido no âmbito da diversidade cultural que caracteriza a cidade atualmente. Além disso esta presença marcante das práticas musicais brasileiras acaba por fomentar alguns dos processos de *gentrificação* assistidos na cena noturna lisboeta e que contribuem para o delineamento de uma imagem da marca da cidade assente numa narrativa de multiculturalismo e autenticidade.

3. A música na cidade

Como já referi na Introdução, a investigação empírica desta tese deu-se em lugares localizados na região central da cidade de Lisboa, delineando um circuito de música brasileira ao vivo que se fazia presente em bairros específicos – principalmente, o Bairro Alto e a região do Cais do Sodré, e mais pontualmente, Alfama, Bica, Mouraria, e a região do Intendente. Deste modo, proponho uma apresentação do contexto que caracteriza estas zonas da cidade, mostrando suas especificidades históricas. Após a breve contextualização, apresentarei o modo como a música brasileira inscreve-se nesses espaços.

Heitor Frúgoli Jr. (2012) apresenta um breve histórico acerca da formação do Bairro Alto e de sua emergência como lugar central da boémia lisboeta ao longo dos anos. Fundado em 1513, o «Bairro», como é conhecido, insere-se no hall dos chamados «bairros históricos e populares» da cidade, assim como Alfama e Mouraria (outros bairros também percorridos durante o trabalho de campo) (Frúgoli Jr. 2012). Costa & Cordeiro (2006 [1999]) assinalam a centralidade da ideia de «bairros

populares» para a construção de imagens sobre Lisboa⁴. O Bairro Alto esteve sempre ligado a uma imagem de boémia e lazer noturno, sobretudo a partir do século XIX e sua proximidade com a prática do fado e a prostituição. No período posterior ao 25 de Abril de 1974, seu carácter boémio torna-se mais explícito, tendo passado por um grande aumento no número de estabelecimentos ligados ao lazer noturno durante o final dos anos 1990 e início dos anos 2000 (Frúgoli Jr. 2012, 18). Desde então é um dos espaços da noite lisboeta com maior afluência, contando com a presença de portugueses, turistas estrangeiros, e estudantes do ensino superior de diversas nacionalidades. Em seu trabalho, o autor destaca os discursos das pessoas que frequentam o «Bairro» há muitos anos (habitantes, clientes assíduos ou funcionários de tascas, restaurantes, etc.) que falam sobre o aumento vertiginoso do entretenimento noturno jovem na região em contraste com os anos anteriores de boémia – a mudança dos vinhos tinto e branco do passado à vodka, caipirinhas⁵ e drogas do presente (Frúgoli Jr. 2012, 21).

A formação história da região do Cais do Sodré está ligada com o crescimento urbano na zona ribeirinha da cidade de Lisboa durante o século XIX (Nofre 2014, 23). Assim como outras regiões ligadas às atividades portuárias, esteve durante muitos anos ligadas às atividades mercantis e aos atores sociais ligados às mesmas, nomeadamente marinheiros portugueses e estrangeiros. Assim, ao longo dos séculos, a região era considerada um reduto de prostituição, consumo de álcool e drogas; contudo, segundo Nofre (2014), esta realidade começou a mudar a partir dos anos 1970 quando o comércio local deu lugar à discotecas, bares e outros estabelecimentos dedicados ao lazer noturno – muitos dos quais ainda permanecem ali, como os bares *Tokyo* e *Viking* (Nofre 2014, 23). O episódio do 25 de Abril de 1974 marca um momento de grande democratização da noite lisboeta, e assim como a tradição boémia do Bairro Alto consolidou-se, foi neste período que a região do Cais do Sodré deixou de ser reduto de prostitutas e marinheiros e passou a ser também frequentados por

⁴ Em seu trabalho *Bairros: contexto e intersecção* (2006 [1999]), Costa & Cordeiro afirmam que os «bairros populares» «Representam a cidade, a sua memória, a sua história, o seu povo, sintetizam um conjunto de temas e comportamentos culturais específicos de Lisboa, e por isso são considerados típicos [...] De dimensões variáveis, inserem-se, na sua maioria, num continuum urbanizado com séculos de história, revelando diferentes inserções urbanísticas, históricas e administrativas. [...] No plano da sua existência local, não possuem, contudo, fronteiras territoriais estáveis. São territórios sociais aproximados cuja definição pertence, exclusivamente, ao domínio da tradição oral» (Costa & Cordeiro 2006 [1999], 59-60).

⁵ Um *cocktail* tipicamente brasileiro feito à base de aguardente de cana, lima e açúcar. É considerado o *cocktail* brasileiro por excelência.

jovens de classe média portugueses – estudantes universitários, intelectuais, jornalistas, etc. (Nofre 2014, 24).

O Bairro da Bica, assim como o Bairro Alto, Alfama e outros, é considerado um «bairro popular», na acepção de Costa & Cordeiro (2006 [1999]), desde os meados de 1950, perfazendo, assim, um histórico diverso daquele apresentado por Alfama e o Bairro Alto, por exemplo (Cordeiro 1997). Ainda que a urbanização da zona que hoje é conhecida como o Bairro da Bica remonte ao século XVI, sendo contemporânea à urbanização de seu vizinho, Bairro Alto, a popularidade e o interesse por este lugar só acontece a partir da sua participação no desfile das marchas populares⁶ lisboetas na década de 1950. Desde então, apresenta-se como um bairro tipicamente lisboeta, apesar da invisibilidade que durante anos marcou esta pequena zona do centro da cidade, encravada no meio de uma colina, sem acesso a transportes públicos e com poucos espaços comerciais (Cordeiro 1997).

Alfama apresenta-se como o «bairro popular e histórico» lisboeta por excelência, servindo como um referencial simbólico para a imagem de uma «Lisboa típica» envolta numa história milenar e marcada pela centralidade dos bairros nas suas formas de sociabilidade urbana (Costa & Cordeiro 2006 [1999], 61). Localizado na encosta que desce desde o Castelo de São Jorge até o Rio Tejo, o bairro de Alfama sempre esteve ligado a atividades portuárias, e nalguma medida, a algumas atividades consideradas marginais. A urbanização da zona remonta à ocupação muçulmana e à formação da cidade; mesmo tendo sido destruído pelo terramoto de 1755, foi reconstruído seguindo o traçado original, mantendo sua geografia labiríntica, repleta de becos, escadas, etc. (Costa & Cordeiro 2006 [1999], 62). Para além da componente histórica de sua formação, deve-se assinalar a enorme visibilidade que o bairro possui, projetando-se interna e externamente. Alfama povoa o imaginário histórico português e é paragem obrigatória de qualquer roteiro turístico da cidade: «Alfama é, pois, profusamente descrita e representada, visitada e comentada» (Costa & Cordeiro 2006 [1999], 63). Neste sentido, Alfama é o «bairro popular» sobre o qual recaem os mais

⁶ O desfile das marchas populares de Lisboa acontece na noite do dia 12 de Junho, véspera do Dia de Santo António, considerado o padroeiro da cidade. Em sua etnografia sobre o Bairro da Bica, Cordeiro (1997) destaca a centralidade do desfile para os chamados «bairros populares» que caracterizam Lisboa de forma icónica. A autora afirma que a festa dos santos populares, cuja noite do 12 de Junho é o auge, «têm desempenhado um papel fundamental na exibição da unidade cultural dessa urbe, constituindo-se como festa emblemática que, a pretexto da celebração da morte de Santo António, estrutura e define um conjunto de representações sobre a sua história e a sua mitografia local» (Cordeiro 1997, 23). As marchas dos «bairros populares» durante os festejos «simbolizam a unidade cultural e social de uma comunidade que, nesse ritual encena a sua coesão e coerência máxima» (Cordeiro 1997, 23).

variados estereótipos e expectativas de «autenticidade» e «genuinidade». No âmbito da vida boémia que perpassa o bairro, a sua relação com a prática do fado e a centralidade durante o período dos festejos dos Santos Populares são fundamentais para compreender as dinâmicas do seu entretenimento noturno (Costa & Cordeiro 2006 [1999]). Há inúmeras casas de fado voltadas para o consumo turístico, tascas e restaurantes que apresentam o chamado fado vadio, e o Museu do Fado foi inaugurado às portas do bairro, entre o rio e a colina, em 1998. A relação entre Alfama e o fado, sobretudo após a patrimonialização deste género musical, reitera sua posição como «bairro histórico e popular» que se apresenta como «património genuíno» da cidade.

O bairro da Mouraria possui um carácter singular no escopo dos «bairros populares» da cidade; sua formação histórica funde-se com a história da formação de Lisboa – a urbanização da zona remete ao século XII e à Reconquista Cristã, tendo sido habitada primeiramente pelos mouros que não deixaram a cidade (Mendes 2012, 31). À tal interface histórica, soma-se as imagens pautadas no cosmopolitismo que caracteriza o bairro na atualidade. Assim, a Mouraria equilibra-se entre o peso de seu passado histórico e sua centralidade no delineamento de uma Lisboa contemporânea marcada pelo multiculturalismo. Desde os primórdios de sua formação – como o lugar para onde foram os derrotados – até a atualidade, o bairro esteve envolto em estereótipos estigmatizantes, sendo considerado «um lugar marcado pela insegurança associada à degradação do edificado e dos espaços públicos, à presença de sem-abrigo, da prostituição, de traficantes e usuários de drogas» (Mendes 2012, 31). Em decorrência destes estigmas, a zona tem sido alvo de sucessivas reabilitações urbanas desde a primeira metade do século XX (Menezes 2009; Mendes 2012). Apesar disso, apresenta-se à Lisboa contemporânea como território da diversidade e do encontro cultural, arrogando «uma “marca”, assumindo o “espírito do lugar”, o que torna este bairro e a cidade de Lisboa como competitiva ao nível das redes de cidades do mundo, no mercado do turismo, em geral» (Mendes 2012, 19).

Muito próxima à Mouraria, territorial e simbolicamente, localiza-se a zona do Intendente. Pese embora pertença à Junta de Freguesia de Arroios desde 2012⁷, sua

⁷ Em 2012 houve uma Reforma Administrativa na cidade de Lisboa que redefiniu as formas de distribuição administrativa. Anteriormente, Lisboa possuía 53 freguesias, tendo passado a possuir 24 a partir da lei promulgada em 8 de Novembro de 2012. A zona do Intendente pertencia à Freguesia dos Anjos, que foi incorporada à Freguesia de Arroios. Informação retirada do *website*: <http://www.cm-lisboa.pt/municipio/juntas-de-freguesia>. Último acesso em 06/09/2019.

vicinalidade com o bairro da Mouraria, pertencente à Freguesia de Santa Maria Maior faz com que, muitas vezes, esses territórios confundam-se. Suas origens remontam à formação histórica do bairro da Mouraria, e como tal, possui um longo histórico de segregação territorial e um carácter boémio ligado à presença de pessoas ligadas às artes. Devido a sua localização próxima ao eixo definido pela Avenida Almirante Reis (outrora nomeada Avenida Dona Amélia) constituía, sobretudo entre o século XVII e as primeiras décadas do século XX um espaço de passagem naquela zona da cidade. Assim como o bairro vizinho, a zona do Intendente foi alvo de sucessivos empenhos de requalificação, buscando superar suas características de segregação e degradação. É neste sentido de enfrentamento dos desafios impostos por aquela zona urbana que a Câmara Municipal de Lisboa lança em 2012 um projeto de requalificação ambicioso com a intenção de ultrapassar de forma definitiva a condição de gueto que caracterizava a região (Hortas 2016, 9).

As práticas musicais brasileiras encontram-se presentes nestas diferentes paisagens urbanas lisboetas, sendo mais visivelmente notadas na região do Cais do Sodré e do Bairro Alto – lugares onde o circuito de música brasileira ao vivo em bares e restaurantes encontra-se mais consolidado. O Bairro da Bica apresenta-se como um ponto de passagem que conecta estas duas regiões principais de atuação dos músicos com quem trabalhei; Alfama, embora possuísse alguns estabelecimentos que oferecem música brasileira – como o bar *Rosa de Lencastre* (voltado a um público maioritariamente estrangeiro), o *Lusitano Clube* e o *Bartô/Chapitô* (onde há uma tradicional Roda de Choro) – não constituiu um ponto nevrálgico do circuito que acompanhei.

Nas zonas da Mouraria e da região do Intendente, a música brasileira mostrava-se presente em lugares específicos, nomeadamente na Associação Renovar a Mouraria e em eventos organizados pela Junta de Freguesia de Arroios no Largo do Intendente Pina Manique. Neste cenário, as atuações dos músicos com quem trabalhei inseriam-se nas dinâmicas de divulgação cultural daquela região da cidade que estão muito marcadas pela reiteração de uma experiência multicultural que perpassa seu quotidiano.

Em situações como as festas de carnaval, estes territórios urbanos mostraram-se de forma evidente. Durante a realização do carnaval de 2015 do *Bloco do Periquito Comendo Cereja*, um cortejo formado por brasileiros em sua maioria percorreu as ruas de zonas adjacentes ao Bairro Alto e à Bica, terminando com a chegada numa rua

próxima ao Mercado da Ribeira, na zona do Cais do Sodré. Neste episódio as ruas destes lugares históricos e considerados típicos da cidade de Lisboa foram tomadas por foliões brasileiros que cantavam músicas icônicas do universo carnavalesco do Brasil, acompanhados de instrumentos de percussão. Na semana após o carnaval deste mesmo ano, um grupo de Maracatu⁸ formado em Lisboa percorreu as estreitas ruas, becos e largos da Mouraria com seus tambores, conhecidos como alfaias, e outros instrumentos de percussão, inundou o histórico bairro com sua sonoridade, acompanhado de dezenas de pessoas que dançavam, até chegar na *Associação Renovar a Mouraria*.

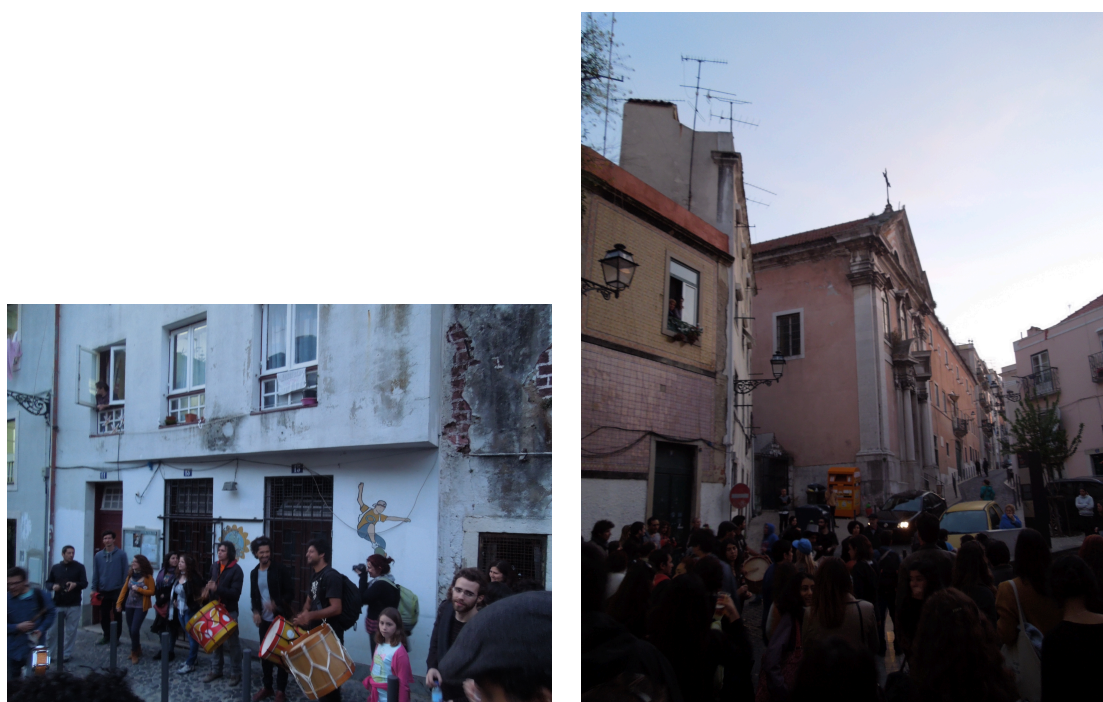


Figura 1. Maracatu nas ruas da Mouraria (Acervo Pessoal).

Ao longo dos 18 meses de trabalho de campo em Lisboa – realizado entre Janeiro de 2015 e Julho de 2016 – visitei sistematicamente diversos estabelecimentos que oferecem música brasileira ao vivo. Após alguns meses de visitas, decidi fazer um mapa, no qual os lugares que visitei são indicados em relação à zona da cidade onde estão localizados. Deste modo, comecei a vislumbrar a existência de uma espécie de

⁸ O Maracatu consiste num ritmo musical e de dança original do estado de Pernambuco, localizado na região nordeste do Brasil. Suas origens afrodescendentes remontam ao período colonial e são marcadas pela profusão de influências europeias, ameríndias e africanas. O Maracatu possui originalmente uma importante interface cultural e ao longo dos anos foi se tornando um ritmo ligado ao carnaval pernambucano. Informação retirada do *website*: <http://maracatu.org.br/o-maracatu/breve-historia/>. Último acesso em 06/09/19.

circuito da música brasileira na região central da cidade de Lisboa por onde os músicos brasileiros circulam frequentemente como parte do desenvolvimento de suas carreiras musicais na capital portuguesa. Os lugares indicados no mapa não foram aleatoriamente escolhidos: minhas visitas durante o campo pautaram-se nas apresentações e convites que recebi dos músicos que conheci durante a experiência.

Apresento, então, dois mapas que buscam ilustrar os lugares da cidade que percorri durante o trabalho de campo. O primeiro apresenta os estabelecimentos (bares, restaurantes e associações culturais) que visitei e sua relação espacial com a cidade – os limites aproximados de Lisboa estão delimitados pelo círculo. O segundo mapa assinala as zonas da cidade que percorri com maior frequência ao longo do trabalho de campo.

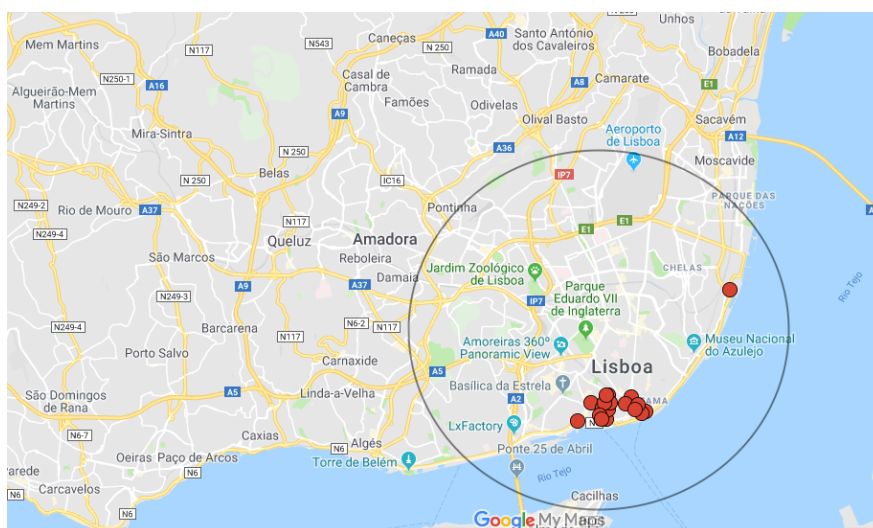


Figura 2. Bares e restaurantes visitados em Lisboa (Acervo Pessoal).

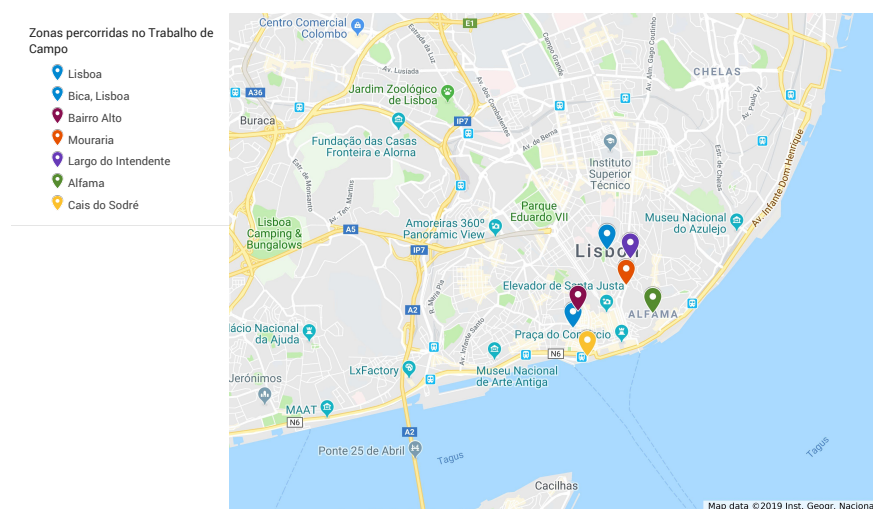


Figura 3. Zonas percorridas no trabalho de campo (Acervo Pessoal).

Para complementar as informações contidas nos mapas acima, apresentarei uma tabela com a lista dos lugares que visitei durante o trabalho de campo classificados de acordo com a zona da cidade onde localizam-se, o tipo de estabelecimento, o(s) estilo(s) de música brasileira mais frequentemente apresentado e o perfil do público que costuma frequentá-los (a ordem das nacionalidades apresentadas na tabela seguem uma lógica decrescente, ou seja, o primeiro indica o público maioritário e o último o minoritário).

Lugar	Zona	Tipo	Música	Público
Casa do Brasil em Lisboa	Bairro Alto	Associação de Imigrantes / ONG	MPB	Maioria de brasileiros, mas portugueses também
KLG Music Studio	Bairro Alto	Estúdio de música de um baterista brasileiro	MPB e músicas autorais	Maioria de brasileiros, sobretudo músicos
Arroz Doce	Bairro Alto	Bar	MPB, samba, etc..	Maioria de turistas estrangeiros, mas também portugueses e brasileiros
Portas Largas	Bairro Alto	Bar	MPB, samba, etc..	Maioria de turistas estrangeiros, alguns brasileiros
Teatro do Bairro	Bairro Alto	Teatro	MPB	Brasileiros e portugueses
Associação Cultural Arte Pura	Bairro Alto	Associação Cultural	Samba, forró	Brasileiros e estrangeiros
Grapes & Bites	Bairro Alto	Bar	MPB	Estrangeiros
Marganês Bar	Bairro Alto	Bar	MPB, samba, etc..	Brasileiros e estrangeiros
Tacão Grande	Bairro Alto	Bar	Samba	Brasileiros
Sentido Proibido 2	Bairro Alto	Bar	MPB, samba, etc..	Brasileiros e estrangeiros
Botequim Brasil	Chiado	Bar	MPB	Brasileiros e estrangeiros
Associação Renovar a Mouraria	Mouraria	Associação Cultural	MPB, bossa nova, samba	Brasileiros, portugueses e estrangeiros
Fábrica do Braço de Prata	Marvila	Centro Cultural privado	MPB, bossa nova, samba	Brasileiros e portugueses
Lusitano Clube	Alfama	Associação Cultural / Clube	Samba, forró, choro	Brasileiros e portugueses
Rosa de Lencastre	Alfama / Sé	Bar e restaurante	MPB, bossa nova, etc.	Estrangeiros
Tradicional Sé	Alfama	Bar	MPB, bossa nova	Brasileiros, portugueses e estrangeiros
Chapitô / Bartô	Alfama / Castelo	Associação Cultural	MPB, samba, bossa nova	Brasileiros, portugueses e estrangeiros
ArtCasa	Bica	Associação Cultural	MPB, samba, etc..	Brasileiros, portugueses e estrangeiros
Água de Beber	Cais do Sodré	Bar	MPB, bossa nova, samba	Brasileiros, portugueses e estrangeiros
Castro Beer	Cais do Sodré	Bar	MPB, samba	Brasileiros e portugueses
Café Tati	Cais do Sodré	Café, bar e restaurante	MPB, bossa nova, música	Brasileiros, portugueses e estrangeiros
Teatro A Barraca	Santos	Teatro	Forró	Brasileiros, portugueses e estrangeiros
Navegadoors	Baixa	Bar	MPB, etc.	Brasileiros e estrangeiros

Figura 4. Estabelecimentos visitados durante o trabalho de campo.

Como os mapas e a tabela acima sugerem, as práticas musicais brasileiras desenvolvidas na região central de Lisboa apresentam muitas continuidades em relação aos estilos de música apresentados e ao público que as consome. Sobre os estilos de música, como já indiquei anteriormente, a preponderância da chamada Música Popular Brasileira deve-se ao facto desta classificação abarcar diferentes géneros musicais que são considerados autenticamente brasileiros, de boa qualidade e que possuem importante prestígio – essas características são articuladas de modo a corroborar potencial de circulação desta música internacionalmente de modo geral, e como já aponte no Capítulo I, apresentam-se de forma singular no contexto desta circulação em Portugal.

Ao olhar para a tabela, nos casos em que há uma indicação de «etc.», após os géneros musicais preponderantes, refiro-me a um repertório extremamente variado de música brasileira que engloba desde clássicos da MPB – como *Tieta* de Caetano Veloso – até canções de *axé music* consagradas no carnaval de rua de Salvador da Bahia – como *Poeira* de Ivete Sangalo – passando por versões em ritmos de *axé* de clássicos da música popular anglo-saxónica – como *Stand By Me*. Esse repertório mais variado, e menos restrito a um universo específico da música brasileira que é prestigiada pelos portugueses em geral, faz-se presente em espaços que englobam um público igualmente heterogéneo, porém notadamente estrangeiro. O ecletismo do repertório favorece esta audiência composta por turistas de origens diversas que consomem a música brasileira através da sua musicalidade e ritmo, caracterizado como tropical, alegre e dançante – sem que haja um grande escrutínio em relação à ideias de «autenticidade», «representatividade», etc. Nestes espaços, consome-se o estereótipo da alegria que perpassa o imaginário sobre os brasileiros reproduzidos no exterior (Machado 2009; Guerreiro 2012).

Nesta segunda-feira de primavera venho ao Bairro Alto depois de algum tempo sem vir aqui. Venho, pois pretendo acompanhar a *gig* de Lourenço, que toca todas as segundas-feiras no Portas Largas, bar localizado na Rua da Atalaia que oferece música brasileira ao vivo todos os dias da semana. Chego ao Portas Largas às 22h20 e Lourenço está a tocar sozinho, logo que entro ele diz «Amandinha» no microfone. O bar está mais turístico do que nunca! Há apenas estrangeiros nas mesas, o segurança acolhe as pessoas falando em inglês e a cerveja custa 2,50€ – valor que pode ser considerado caro em relação ao preço praticado por outros lugares que frequentei no campo e que eram frequentados por um número maior de portugueses e residentes da cidade em geral.

Os estrangeiros parecem gostar da música, o segurança samba num espaço à frente do palco (uma espécie de pista de dança). Ao perceber que sou

brasileira, pergunta se estou de férias aqui e se quero dançar com ele. Eu digo que não danço e, assim que Lourenço me cumprimenta, ele percebe que estou aqui por outros motivos que não férias e que não sou mais uma turista estrangeira naquele espaço [...]

O bar tem um clima de descontração e de *brasilidade*; contudo, o destaque da decoração são dois pôsteres de Amália Rodrigues e Marisa – nomes consagrados do fado, ritmo português por excelência.

Há duas inglesas sentadas atrás de mim, elas estão a conversar com um brasileiro que explica muitas coisas relacionadas às músicas que estão sendo apresentadas.

Subitamente o bar está cheio! Algumas pessoas que chegam, claramente turistas estrangeiros, já entram dançando, etc.

O repertório continua com *Tieta* de Caetano Veloso seguida por canções de Daniela Mercury, dando início à uma fase *axé music* da noite. Lourenço toca uma canção do grupo natural do estado do Amazonas, *Carrapicho*, *Bate Forte o Tambor*, e é das poucas músicas da noite que os *gringos* reconhecem e conhecem a coreografia, etc.

Diferentemente dos outros sítios que tenho frequentado, o *Portas Largas* é claramente voltado aos turistas, não há sequer um grupo de brasileiros entre o público. Noutros bares do centro de Lisboa, consigo sempre identificar pelo menos um grupo de imigrantes brasileiros que estão ali a conviver e a ouvir música brasileira. O *Portas Largas* é um sítio maioritariamente estrangeiro: não há brasileiros, tampouco portugueses (Trecho do Diário de Campo, 03 de Maio de 2016).”



Figura 5. O bar *Portas Largas* e o cantor Lourenço (www.facebook.com/pages/Bar-Portas-Largas).

Este excerto do Diário de Campo reitera a ideia de que diante de um público maioritariamente estrangeiro, o repertório dos músicos com quem trabalhei fundamentam-se apenas no estereótipo da musicalidade alegre e contagiante que caracteriza o Brasil no cenário internacional. Por se tratar de um bar no coração do Bairro Alto, a passagem de turistas estrangeiros é constante, não sendo necessária a criação de uma clientela fiel cuja assiduidade da frequência dá-se em função do tipo

de música ofertada. Como alguns músicos e gerentes de bares me falaram durante conversas no campo, o bar escolhe o tipo de música a ser apresentado para, conseqüentemente, escolher o tipo de público que irá atrair – contudo, o reverso também é verdadeiro: o público de um determinado espaço acaba por delinear o repertório da apresentação de um músico. Esta relação de mutualidade entre público e repertório perpassa a atividade musical dos meus interlocutores; não importando o nível de autonomia em relação ao repertório que possuem, a presença de canções que remetam a uma ideia de *brasilidade* é imperativa.

Assim, independentemente do perfil do público presente nas apresentações nos diferentes lugares visitados durante o trabalho de campo, seus repertórios sempre buscam abarcar alguma característica que seja facilmente reconhecida no escopo das imagens e representações feitas sobre o Brasil. Seja através da apresentação de canções estrangeiras adaptadas a ritmos brasileiros ou de músicas mundialmente conhecidas, os músicos brasileiros presentes neste circuito buscam mostrar a sua *brasilidade* como um diferencial dentro da cena do entretenimento noturno lisboeta. Afinal, esta é uma característica essencial para que seja possível uma inserção efetiva e a consequente continuidade de suas carreiras musicais no contexto internacional compreendido pela cidade de Lisboa.

Magnani (2003 e 2010) sugere que o conceito de circuito é útil para o entendimento das inúmeras práticas culturais existentes nas grandes cidades contemporâneas⁹. Ao desenvolver este conceito, o autor afirma que a ideia de circuito mostra como determinadas práticas congregam pessoas desconhecidas entre si, mas que se reconhecem como usuárias e reprodutoras destas práticas distribuídas pela cidade. Embora o autor não conjugue o conceito de circuito à uma noção de territorialidade delimitada, ele indica que mesmo diante de uma distribuição aleatória, estas práticas conjugam-se de forma a construir um circuito por onde as pessoas interessadas por determinadas práticas circulam (Magnani 2003 e 2010).

A meu ver, no caso das práticas musicais brasileiras, a ideia de circuito pode ser profícua em minha análise devido à sua capacidade de abarcar a sua diversidade e sua distribuição pela cidade de Lisboa. O mapeamento que fiz durante a pesquisa

⁹ O conceito de circuito proposto por Magnani insere-se num esforço feito pelo autor em elaborar ferramentas conceituais adequados às análises antropológicas feitas no âmbito das grandes cidades, nomeadamente a metrópole de São Paulo, Brasil. Para isso, o antropólogo desenvolve outros conceitos como os de *mancha* e *pedaço* que se somam ao de circuito, do qual faço uso nesta investigação (Magnani 2003 e 2010).

apresenta algumas contiguidades territoriais – a vicinalidade entre a Mouraria e o Intendente, e entre o Bairro Alto e a Bica; o continuum que caracteriza o percurso entre o Bairro Alto e o Cais do Sodré e que é muitas vezes percorrido a pé pelas pessoas que circulam na noite lisboeta. O conceito de circuito de Magnani aparece desconectado da ideia de contiguidade territorial, destacando a forma como as pessoas que frequentam determinados espaços da cidade constrói um circuito através de suas práticas, independente de proximidades territoriais (Magnani 2010 e 2013). No entanto, penso que a distribuição das práticas musicais em questão revelam as formas como os músicos apropriam-se dos espaços dedicados à música ao vivo na cidade, assegurando um lugar para a sua atuação artística e profissional.

Ao caminhar pelas ruas do Bairro Alto num sábado à noite, por exemplo, podia encontrar inúmeros bares que ofereciam música brasileira; ao conversar com meus interlocutores fui percebendo que esse lugar de destaque da música brasileira neste cenário foi sendo construído ao longo dos anos através das suas práticas. Luís disse-me que quando começou a tocar no *Portas Largas*, a clientela do bar aumentou nos dias em que ele atuava, a partir daí, outros bares começaram a chamá-lo para tocar, fazendo com que ele adentrasse esse circuito. Lourenço também contou-me uma situação semelhante: começou por tocar nas ruas do Bairro, e pouco tempo depois foi convidado a tocar num bar localizado em frente à esquina onde costumava apresentar-se. As experiências vividas pelos meus interlocutores mostram que a presença da música brasileira ao vivo em bares e restaurantes das zonas boémias da cidade é simultaneamente fomento das suas oportunidades de trabalho e fomentado pela reprodução das suas práticas, constituindo assim um circuito na cidade.

Além disso, o modo como esse circuito caracteriza-se e é formado pelas apresentações dos músicos brasileiros na região central da cidade reforça a evidência de que, na tentativa de desenvolver estratégias de inserção artística e profissional em Lisboa, estes sujeitos capitalizam o potencial de circulação internacional de bens culturais brasileiros específicos, nomeadamente as músicas facilmente identificáveis como brasileiras. Assim, dialogam com as expectativas de um público português ávido em consumir a música brasileira que consideram autênticas e de boa qualidade e com as demandas do público estrangeiro que busca consumir toda a diversidade cultural que Lisboa pode lhes oferecer, pois este circuito perpassa zonas de intensa atividade turística e de espaços de lazer noturno ocupados por residentes locais e turistas.

Como mostrei anteriormente, o circuito das práticas musicais brasileiras aqui analisado localiza-se em zonas de grande atividade turística da cidade, envoltas em relações históricas de construção de processos identitários da cidade e que estão, invariavelmente, ligados às transformações urbanas que se assiste em Lisboa ao longo dos últimos anos; deste modo, é imperativo refletir sobre como estas transformações incidem sobre este circuito. Afinal, o rápido incremento da indústria do turismo e as consequências deste processo despoletou profundas mudanças nas formas de ocupação destes espaços da cidade que reverberam na atividade dos meus interlocutores.

4. As práticas musicais e as transformações urbanas

Muito tem se falado sobre as transformações que estão a acontecer em Lisboa, principalmente nas suas zonas históricas e mais centrais, onde a atividade turística é mais intensa. Fala-se sobre tais mudanças em diversas instâncias mediáticas, em debates académicos e em conversas informais entre conhecidos. Afinal, estas transformações são demasiado aparentes para passarem despercebidas e imunes a qualquer escrutínio público. O momento em que estava a realizar o trabalho de campo coincidiu com um período de intensificação destas transformações e de emergência de inúmeros debates acerca das mesmas. Esta coincidência temporal evidenciaram estas mudanças de forma contundente. Vivenciei, por exemplo, o fechamento de alguns estabelecimentos, a mudança do perfil do público num grande número de bares do Bairro Alto, o aumento do número de artistas espalhados nas ruas da cidade, enquanto estava no campo.

Neste cenário, as práticas musicais brasileiras acabam por adaptar-se às mudanças ocorridas na cidade, nomeadamente aquelas referentes às formas de entretenimento noturno. Os meses de trabalho de campo somados às minhas observações pontuais feitas enquanto residente de Lisboa desde 2010, deram-me a oportunidade de conversar e conviver com pessoas que fazem parte direta ou indiretamente da cena do entretenimento noturno nas regiões centrais da cidade (músicos, proprietários e gerentes de bares e restaurantes, frequentadores assíduos). Durante estas conversas pude perceber como as transformações despoletadas pelo incremento da indústria do turismo e das iniciativas públicas de reabilitação do espaço

urbano ressoam no modo como as práticas musicais brasileiras desenvolvem-se e distribuem-se pela cidade.

As transformações que marcam a década de 2010 são principalmente resultado de ações concertadas pela Câmara Municipal de Lisboa com o intuito de tornar a cidade mais atrativa a novos residentes, rompendo, assim, com um ciclo de declínio demográfico e envelhecimento da sua população. O Plano Diretor Municipal de Lisboa, publicado no Diário da República em 30 de agosto de 2012, apresenta sete objetivos primordiais que guiarão o desenvolvimento da cidade na próxima década¹⁰. Destes sete objetivos, pelo menos três estão diretamente ligados às transformações que ressoam no modo como as práticas musicais brasileiras desenvolvem-se na cidade. E cito-os: atrair mais habitantes; impulsionar a reabilitação urbana e; qualificar o espaço público.

Ainda na introdução do Plano Diretor, Manuel Salgado, que em 2012 era o vice-presidente da CML, afirma que as dinâmicas imobiliárias reproduzidas na década de 1990 que promoveram o deslocamento de significativos contingentes populacionais para outros concelhos da Área Metropolitana de Lisboa colaboraram tanto para este declínio demográfico, quanto para a degradação das áreas centrais da cidade que foram abandonadas (CML 2012a, 9). Deste modo, o início dos anos 2010 marcam este novo momento do desenvolvimento na cidade, no qual a Câmara Municipal passa a desenvolver intervenções diretas para a transformação da chamada cidade interior; isto é, das zonas mais centrais da cidade, outrora esquecidas. Nos documentos oficiais da CML que promovem este novo momento no desenvolvimento da cidade – a busca por maiores investimentos público e privado e o objetivo de atrair mais moradores para as regiões centrais da cidade, impulsionando a reabilitação dos edifícios degradados, etc. – transparecem uma aparente ingenuidade dos atores políticos que destacam que estas ações buscam devolver aos cidadãos a experiência urbana a partir de melhorias no seu tecido físico.

Contudo, como aponta Sharon Zukin (1987), as políticas de incentivo de reabilitação do edificado em estado de degradação dos centros das cidades

¹⁰ Os sete objetivos são: atrair mais habitantes; captar mais empresas e empregos; impulsionar a reabilitação urbana; qualificar o espaço público; devolver a frente ribeirinha às pessoas; promover a mobilidade sustentável e; incentivar a eficiência ambiental (CML, 2012a, 7).

corroboram diretamente para a emergência de processos de *gentrificação*¹¹ (Zukin 1987, 132). O programa *Reabilita Primeiro Paga Depois* desenvolvido pela CML pode ser considerado um ícone da intensificação dos processos de *gentrificação* que perpassam diversas zonas da cidade, sobretudo as localizadas em regiões mais centrais de Lisboa. Neste programa, diversos prédios municipais eram alienados com o objetivo de serem totalmente reabilitados, o pagamento pelos mesmos aconteceria depois do prazo contratual previsto para a reabilitação (CML, 2012b, 1). Em seu projeto, a CML previa a atração de uma população mais jovem, que até então vivia afastada do centro da cidade, contribuindo para uma revitalização geral das diferentes dimensões do tecido urbano¹².

O que acabou por ocorrer foi um intenso processo de *gentrificação* nas zonas centrais de Lisboa – afinal, a qualificação do espaço urbano promovido pela iniciativa pública é seguida pelos interesses de ocupação deste espaço renovado por parte da iniciativa privada. Este processo de regeneração urbana e de *gentrificação* é marcado pela interdependência entre as políticas públicas e os mercados privados (Oliveira 2013: 562), no qual os centros das cidades são revalorizados de modo a impulsionar a ocupação do espaço urbano por um público das classes média e média-alta – tanto residentes quanto turistas (Zukin 1987, 1995 e 2010; Oliveira 2013; Frúgoli Jr. & Talhari 2014).

Nofre (2013 e 2014) desenvolve uma análise muito interessante acerca deste processo de *gentrificação* do centro lisboeta a partir da perspectiva das transformações dos espaços de entretenimento noturno. Partindo do princípio de que as cidades globais contemporâneas são objeto de inúmeras estratégias de intervenção

¹¹ Em 1964 a socióloga britânica Ruth Glass «inventou o termo «*gentrificação*» para descrever a mobilidade residencial de pessoas de classe média para zonas de baixa renda em Londres» (Zukin 1987, 131). A socióloga norte-americana Sharon Zukin é um dos nomes mais importantes do debate acadêmico sobre a *gentrificação* que, segundo ela, pode ser entendida como um processo de diferenciação espacial e social, pensado nos moldes da noção de «distinção social» desenvolvida por Bourdieu (Zukin 1987, 131). Os processos de *gentrificação* que assistimos podem ser percebidos como processos de transformação da paisagem urbana através da força do grande capital, resultando na sensação de que as cidades perdem as suas almas, ou seja, a sua «autenticidade» (Zukin 2010; Frúgoli Jr. & Talhari 2014).

¹² Acontece atualmente um intenso debate público acerca dos inúmeros problemas advindos destas políticas que corroboraram com a *gentrificação* de zonas centrais da cidade de Lisboa, sobretudo no âmbito das dinâmicas habitacionais subjacentes a ele, responsáveis pelo deslocamento da população que antes habitava estes espaços, que devido à pressão do mercado imobiliário é obrigada a mudar suas vidas para outras regiões da cidade. Em seus estudos, Zukin há anos destaca essas consequências da *gentrificação* e aponta para a necessária intervenção estatal na busca por superar a divisão entre tecido social e tecido físico que tais processos despoletam. Segundo a autora em entrevista concedida a Frúgoli Jr. e Talhari: «A única possibilidade de preservar o tecido social da cidade é controlar o acesso à moradia» (Frúgoli & Talhari 2014, 11).

cultural que visam a renovação e qualificação do seu espaço público, o autor argumenta que as experiências de lazer noturno vividas pelas pessoas na cidade constituem um lugar privilegiado para a análise dessas mudanças do tecido urbano (Nofre 2014). Em sua investigação, Nofre analisou principalmente a zona do Cais do Sodré e as intensas transformações que aquela região têm sofrido no âmbito das formas de ocupação e desenvolvimento do lazer noturno. Essas transformações que Nofre analisou convergem com transformações que aconteceram em lugares icônicos do meu campo, como o *Água de Beber*. A história deste pequeno bar localizado na zona do Cais do Sodré comporta as diversas mudanças urbanísticas que ocorrem na região.

O *Água de Beber* é um bar localizado na região do Cais do Sodré, porém fora do seu eixo principal de entretenimento noturno, a chamada *Rua Rosa* ou *Pink Street* – que se refere à Rua Nova do Carvalho e passou a ser chamada e conhecida assim após uma ação publicitária que pintou o alcatrão da estrada de cor de rosa em 2011 (esta ação aconteceu após a decisão da CML em fechar a rua para o trânsito de carros). Lembro-me bem desta mudança, morava em Lisboa há pouco mais de um ano quando aconteceu. Além da pintura e da interdição ao trânsito de carros, novos bares foram inaugurados, impulsionando a popularidade daquela zona da cidade. Esta remodelação da rua foi seguida por uma significativa mudança nas dinâmicas do entretenimento noturno da zona – esta mudança já foi tema de inúmeras peças jornalísticas, mas este relato resulta da minha experiência enquanto frequentadora da região. Quando cheguei em Lisboa, no final do verão de 2010, a região do Cais do Sodré era conhecida pelas inúmeras discotecas que funcionavam até depois das 5h da manhã. Por isso, observava que a dinâmica da noite ali era seguinte: a maioria das pessoas iam para o Cais do Sodré após o fechamento dos bares do Bairro Alto – o que acontecia por volta das 3h da manhã. O Cais, portanto, era o local preferencial para o chamado *after hours*. Após alguns meses morando na cidade, soube que aquela região estava historicamente ligada ao entretenimento dos trabalhadores portuários e marinheiros que passavam pela cidade, sendo composta basicamente de bares e pensões dedicados à prostituição. Devo dizer que ainda em 2011 era possível ver prostitutas trabalhando nas ruas adjacentes aos bares e discotecas. A partir da ação publicitária que pintou a rua e a interdição do trânsito, a Rua Nova do Carvalho foi paulatinamente transformando-se numa espécie de «segundo centro» do entretenimento noturno daquela região da cidade (sendo o Bairro Alto o primeiro). Outros fatores contribuíram para esta transformação: a abertura de bares mais «arrumados»/«*hispters*», a mudança das normas de horário de fechamento dos bares por parte da CML – fazendo com que os horários de funcionamento dos bares no Bairro Alto e do Cais do Sodré fossem sincronizados – e, por fim, a intensificação do turismo na cidade (Trecho Diário de Campo, 22 de março de 2016).

A descrição acima converge com as reflexões apresentadas por Nofre acerca da *gentrificação* do lazer noturno na zona do Cais do Sodré – o autor estipula como

ponto de viragem para o início deste processo a inauguração da *Pensão Amor* que coincide temporalmente com a pintura da Rua Nova do Carvalho e sua interdição ao trânsito de carros. A meu ver, porém, as mudanças assistidas naquela zona que culminam com sua nobilitação num âmbito mais geral, e não apenas em relação à cena noturna, não se dão apenas nesta rua específica. Minha circulação testemunhou um movimento mais ampliado deste processo; indo além da sugestão de Nofre, penso que a reabilitação do Mercado da Ribeira por iniciativa da revista *Time Out* também apresenta-se como um marco importante para o processo de *gentrificação* desta zona.

O bar localiza-se na Travessa de São Paulo, uma travessa com poucos metros de comprimento e que não era especialmente atrativa até a revista *Time Out* remodelar o novo *Mercado da Ribeira*. Reaberto em maio de 2014, este espaço contribuiu para dar continuidade às mudanças nas dinâmicas do uso daquela zona da cidade – quase como dois marcos, a chamada *Rua Rosa* e o *Mercado da Ribeira* delimitam, em certa medida, esta conhecida e histórica zona boémia de Lisboa. Foi a partir destes dois eventos que inúmeros estabelecimentos ligados à restauração e ao entretenimento abriram na zona preenchendo uma um polígono existente entre a Rua Nova do Carvalho (atualmente conhecida com *Rua Rosa*), o Mercado da Ribeira, a Avenida 24 de Julho e a Rua de São Paulo (Trecho Diário de Campo, 22 de março de 2016).

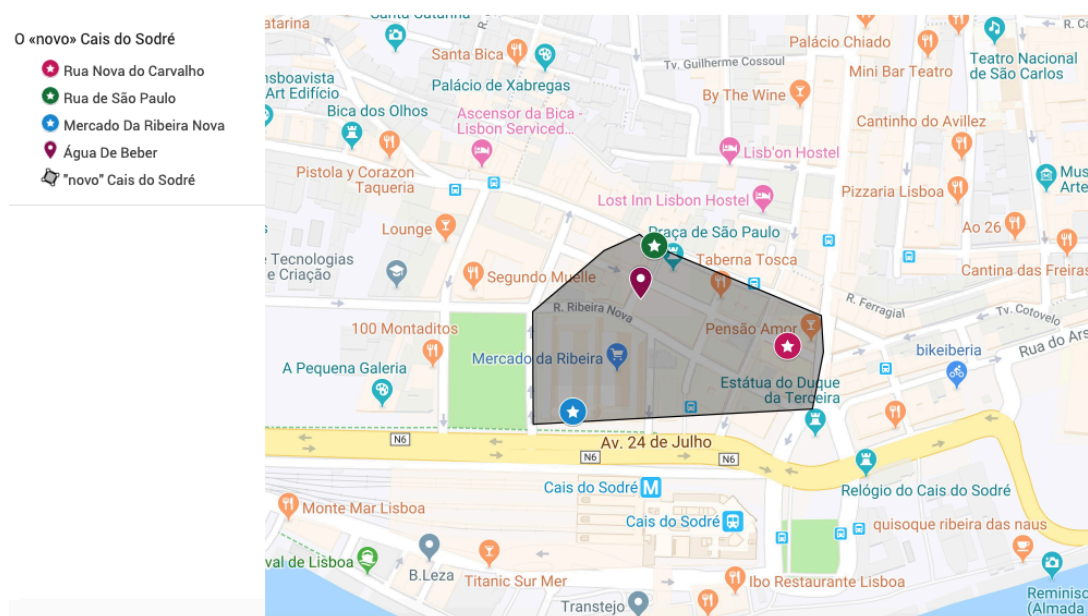


Figura 6. O «novo» Cais do Sodré.

Concordo com a afirmação de Nofre (2013 e 2014) sobre o perfil do público que passou a frequentar a zona do Cais do Sodré após estas intervenções urbanas

realizadas principalmente pela iniciativa privada¹³. A partir das mudanças, a região – que até meados de 2011 era frequentada principalmente por estrangeiros residentes na cidade (estudantes *Erasmus* em sua maioria) e jovens trabalhadores liberais lisboetas ávidos por consumir a noite barata e decadente do Cais do Sodré – passa a ser lugar de eleição para o entretenimento noturno de jovens adultos das classes média e média-alta, além de turistas interessados em consumir o cosmopolitismo de qualidade que aquela zona passa a oferecer. Afinal, os bares e restaurantes que se instalam na região a partir de 2011 têm claramente como público alvo esta população com maior poder aquisitivo, sendo realizada esta classificação a partir dos preços praticados pelos estabelecimentos e, nalguns casos, pela existência de seguranças que decidem quem pode e quem não pode entrar nos espaços (Nofre 2014).

Sobre esta questão do perfil de público frequentador do Cais do Sodré, Eduardo, proprietário do bar Água de Beber, disse-me como a escolha do repertório de música brasileira que apresentaria no bar estava diretamente relacionada com o público que a zona onde está localizado normalmente atrai. Como já referi anteriormente, há uma relação de mutualidade entre a escolha do repertório e a atração do público; assim, o repertório dos músicos varia de acordo com o público que frequenta determinado estabelecimento, do mesmo modo em que o tipo de música atrai um público determinado. No Água de Beber o repertório das apresentações gira em torno da MPB, bossa nova, samba e choro.

Aqui a gente direcionou mesmo, até pela localização né?! O Cais do Sodré é todo bonitinho, todo playboy, uma zona que tá ficando turística... então essa música que a gente toca aqui atrai essa nova perspectiva, essa nova comunidade brasileira, que vem muito estudante de mestrado e de doutorado. Então atrai esse brasileiro. Zuca mesmo não gosta do Água de Beber. Você seleciona o público muito pela música, sabe?! (Eduardo – Entrevista realizada em 22 de março de 2016).

Os processos de *gentrificação* são, na maioria dos casos, fomentados por agentes – os chamados *gentrifiers/gentrificadores* – que se dispõem a ocupar os espaços recém reabilitados, e nalguma medida aceitam arcar com o significativo aumento dos preços praticados pelo mercado imobiliário. Sobre esta questão Zukin afirma que muitas vezes os próprios agentes da *gentrificação* não conseguem manter

¹³ A reabilitação urbana realizada pela Câmara Municipal de Lisboa aconteceu nos anos em que escrevi esta tese (2017-2019) e englobava a renovação do alcatrão das estradas, o melhoramento dos passeios na zona contígua às estações de metro e comboio do Cais do Sodré, etc. A obra foi concluída no início de 2019.

a sua presença na área *gentrificada* (Zukin 1987; Frúgoli Jr. & Talhari 2014). Deste modo, os espaços nobilitados acabam por ser ocupados principalmente por jovens pertencentes às classes média e média-alta, que não se preocupam em integrar-se efetivamente ao tecido social anteriormente existente na área (Zukin 1987; Oliveira 2013). Portanto, a mudança no perfil do público consumidor do lazer noturno na zona do Cais do Sodré segue esta lógica muito comum aos processos de *gentrificação* que se reproduzem nas grandes cidades do mundo atualmente – Zukin assinala o papel de centralidade exercido pelas atividades ligadas ao consumo cultural para iniciar e acelerar estes processos (Zukin 1987, 1995 e 2010).

As políticas de reabilitação e requalificação urbanas levadas a cabo pela CML combinadas com o vertiginoso aumento da atividade turística na cidade de Lisboa como um todo, mas principalmente nas regiões centrais, são responsáveis por relevantes mudanças na lógica de organização do seu mercado imobiliário. Os preços dos imóveis já estavam altos e esta tendência não se modificou, o mercado arrendatário privilegia os arrendamentos turísticos temporários, tornando quase impossível para a população local viver nestas zonas recém nobilitadas da cidade.

Esta drástica transformação faz-se evidente de diversas maneiras em minha análise das práticas musicais brasileiras, mas não há exemplo mais claro que os casos de dois lugares que visitei durante o trabalho de campo¹⁴: o primeiro trata do *Centro Cultural Arte Pura* que mudou de localização, pois o prédio onde funcionava está a passar por uma profunda remodelação para transformar-se num prédio de apartamentos de luxo. O *Centro Cultural Arte Pura* funcionava na Rua do Loreto, muito próximo à Praça de Camões e ao Bairro Alto. Porém, em outubro de 2016 foi obrigado a mudar de local, pois o espaço arrendado pertencente a um antigo prédio foi vendido com o intuito de se transformar num condomínio de apartamentos de luxo. Durante alguns meses, o *Arte Pura* – que antes caracterizava-se pela oferta de aulas de capoeira e danças tradicionais brasileiras (forró, samba, frevo, etc.) e pela realização de festas e bailes com música ao vivo – passou a oferecer apenas as aulas de capoeira e dança em diferentes espaços da cidade até fixar-se num estúdio de dança localizado na *Lx Factory*, em Alcântara.

¹⁴ Para além dos lugares descritos, outros estabelecimentos fecharam enquanto eu realizava o trabalho de campo, como é o caso do ArtCasa e o Água de Beber – ambos possuíam um lugar importante na relação que estabeleci com meus interlocutores; no entanto, o Água de Beber acabou por se consolidar como um espaço icónico e a história das circunstâncias do seu fechamento será abordada no final deste capítulo.

O segundo caso do *Lusitano Clube* apresenta contornos mais dramáticos: após mais de um século de existência encerrou suas atividades devido à pressão do mercado imobiliário. O clube, fundado em 1905 e localizado em Alfama, muito próximo da Sé, foi revitalizado nos últimos anos após um grupo de jovens ter assumido a organização das atividades ali promovidas. Contudo, o centenário prédio que abriga o coletivo passará por uma transformação radical para dar lugar a um edifício de apartamentos de luxo. Inúmeras reportagens foram publicadas a comentar o caso, que se tornou emblemático das intensas transformações provocadas pela intensa atividade turística nas regiões centrais da cidade e que acabam por expulsar a população local, privilegiando investidores estrangeiros e a habitação turística temporária. Além disso, no momento em que escrevo este capítulo está a acontecer uma petição pública que deverá ser enviada à Assembleia Municipal, com a expectativa de que sensibilize a CML e faça-a reverter o iminente encerramento das atividades do clube. Depois de muito debate e do inevitável fechamento de suas instalações originais, a CML arrendou um espaço na Rua das Escolas Gerais em Alfama, bairro de onde fora despejado, e assim, o Lusitano Clube foi reaberto no final de 2018.

O cenário acima apresentado evidencia o modo como as transformações urbanas que acontecem em Lisboa contemporaneamente acontecem, muitas vezes, apoiadas em estratégias relacionadas à produção e consumo de cultura expressiva. Assim como Zukin, que destaca o importante papel desempenhado pelos produtores de bens culturais para os processos de *gentrificação*, Nofre (2013 e 2014) e Oliveira (2013) sugerem que esta é uma característica comum à grande parte destes processos que ocorrem nas grandes cidades do mundo atualmente (Zukin 1987, 1995 e 2010; Nofre 2013 e 2014; Oliveira 2013).

Apesar das mudanças nas práticas musicais brasileiras ficarem mais evidentes a partir destas transformações urbanas mais significativas, realizadas tanto pelo poder público quanto pela iniciativa privada, relatos de pessoas ouvidas durante o trabalho de campo indicam que estas modificações no modo como estas práticas distribuem-se pela cidade acontecem há mais tempo. Segundo alguns interlocutores, a partir da metade dos anos 2000, mudanças nas dinâmicas do entretenimento noturno na zona do Bairro Alto, por exemplo, levaram ao encerramento das atividades de diversos locais dedicados à música brasileira, cujo público alvo era a própria comunidade imigrante residente na cidade. Numa conversa informal com Eduardo sobre as

mudanças que assistiu no Bairro Alto nos anos 2000, ele disse-me que o início daquela década foi marcado por uma presença maciça de música brasileira nos bares da região, havendo uma oferta variada de géneros musicais que atraía um público igualmente diverso. Não só Eduardo, como também outros interlocutores, disseram-me algumas vezes que nessa época havia rusgas do SEF em frente aos bares e que muitos migrantes brasileiros em situação irregular eram presos; também referiam-se a um ambiente com incidência de brigas, etc. Para além destes aspectos referentes à dinâmica social que caracterizava os locais onde os músicos brasileiros atuavam, havia, segundo meus interlocutores, a sensação de que aquele mercado estava «saturado».

Conversando com Eduardo, do Água de Beber, ele me diz que o auge da música brasileira nos bares e restaurantes de Lisboa foi entre 2004 e 2005. Depois disso, principalmente a partir de 2008, este mercado foi ficando saturado. «Tudo quanto é lado que você ia em Lisboa tinha música brasileira. E tinha gente de todo o tipo tocando e cantando. Pessoal que aprendeu a tocar no avião vinha pra cá e já achava que era músico, todo mundo tocava música brasileira. Aí o negócio mudou, né?!»

Segundo ele, quando o mercado saturou, os «bons» foram embora pra outras cidades da Europa ou voltaram pro Brasil e os «maus» ficaram. Além disso, para Eduardo, essa oferta exacerbada de música brasileira fez com que o público português perdesse o interesse: «os tugas ficaram de saco cheio de música brasileira!» (Trecho do Diário de Campo, 24 de Junho de 2015).

Na conversa com Eduardo, pude perceber que muitos aspectos contribuíram para uma mudança no modo como as práticas musicais brasileiras aconteciam no Bairro Alto ao longo dos anos 2000; a ideia de que havia uma «saturação do mercado» combinou-se com a crise financeira internacional que assolou Portugal¹⁵ a partir de 2008. A meu ver, o número de migrantes brasileiros a circular por estes espaços da cidade diminuiu, por outro lado, também diminuiu o interesse dos bares e restaurantes em fomentar este circuito, pagando aos músicos para se apresentarem diariamente em seus espaços.

A partir dessa mudança nestas dinâmicas, uma parte deste circuito da música brasileira ao vivo foi realocado. Os bares, restaurantes e discotecas localizados em zonas de menor prestígio no panorama do entretenimento noturno da cidade (alguns espaços na região das docas de Alcântara, e estabelecimentos em concelhos e bairros

¹⁵ Le Monde: «Comment la crise de 2008 a changé le monde» https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/10/10/comment-la-crise-de-2008-a-change-le-monde_5367035_3232.html. Último Acesso em 12/09/2019.

da Área Metropolitana de Lisboa, como Odivelas, Cacém¹⁶ e outros) passaram a constituir lugares de encontro e lazer de uma significativa parcela dos migrantes brasileiros – cujas origem social e condição migratória colocam-lhes numa posição de maior subalternidade. Nestes espaços as práticas musicais englobam géneros brasileiros que possuem menor legitimidade enquanto representantes naturais de *brasilidade*, como a *música sertaneja* e o *funk carioca*. Apesar de o público nestes espaços ser maioritariamente de brasileiros, há também um expressiva presença de população de outras origens (portugueses e migrantes de outros países, principalmente dos PALOP). Além disso, em anos mais recentes esta produção tem extrapolado estes lugares periféricos e chegado a lugares de maior prestígio na cidade através da promoção de concertos com artistas famosos representantes destes géneros. No âmbito da produção musical dos migrantes, contudo, a reprodução deste tipo de música continua restrito a estas zonas menos prestigiadas do mercado cultural lisboeta.

Os processos de *gentrificação* trouxeram muitas modificações às práticas musicais dos meus interlocutores. No momento em que realizava o trabalho de campo e as mudanças na cidade aconteciam, os músicos brasileiros não viam com bons olhos todas essas transformações. Embora houvesse um aparente aumento nos estabelecimentos que oferecem música ao vivo, e por conseguinte, mais oportunidades de trabalho, eles destacavam as inúmeras mudanças nas regras de regulação para a atividade. Nos primeiros meses do campo, por exemplo, havia uma enorme incerteza em relação ao futuro devido à mudança nas regras para os estabelecimentos oferecerem música ao vivo no Bairro Alto. O *Estúdio KLG*, mais conhecido como *Estúdio do António*, apresentava-se em fevereiro de 2015 como um espaço de convivência onde os músicos poderiam tocar e se encontrar diante da queda no número de apresentações que estavam a ter. Contudo, ao longo do desenvolvimento do trabalho de campo, essas incertezas deram lugar a novas oportunidades e tudo parecia estável nos discursos dos meus interlocutores a respeito da continuidade das suas carreiras.

¹⁶ Em sua tese de doutoramento intitulada *A Europa é o Cacém: mobilidades, gênero e sexualidade nos deslocamentos de jovens brasileiros para Portugal* de Paula Togni (2014), a autora assinala a importância dos *bailes funk*, eventos de lazer fundamentados no ritmo difundido nas favelas do Rio de Janeiro, para a sociabilidade e processos de construção identitária dos jovens brasileiros com quem trabalhou, cuja experiência de migração era marcada pela precariedade e pela articulação entre uma origem social pobre no Brasil com os planos de conquistar melhores condições de vida em Portugal (Togni 2014).

As transformações da cidade de Lisboa não se limitaram aos processos de *gentrificação* impulsionados pelas dinâmicas do mercado imobiliário e da relação entre os sectores público e privado na gestão da reabilitação urbana. As intervenções que visam a requalificação do espaço urbano e atração de novos residentes para as zonas centrais de Lisboa estão proximamente ligadas às iniciativas de construção de uma imagem de marca da cidade, impulsionando sua entrada no mercado das cidades globais e do turismo internacional (Oliveira 2013). Paralelamente às ações de reabilitação das infraestruturas urbanas, estão inúmeros projetos de promoção cultural que visam um maior aproveitamento e uso do espaço público agora revitalizado.

5. «Lisboa multicultural»: uma imagem de marca?

Concomitantemente com os processos de *gentrificação* que marcam a cidade atualmente, há em curso diversos esforços institucionais de reiteração da diversidade cultural presente no tecido urbano e na capitalização desta diversidade de modo a projetar uma imagem de Lisboa «multicultural». Tais esforços acabam por propiciar a construção de um novo lugar de atuação para os músicos brasileiros que está descolado da lógica de mercado que caracteriza as atuações nos bares e restaurantes.

Oliveira (2013), ao comentar um recente programa de reabilitação levado a cabo pela CML na região que abrange o Martim Moniz, o Intendente e a Avenida Almirante Reis, mostra como a intervenção nos planos da infraestrutura dos espaços e da promoção de eventos culturais promovem um distanciamento dos imaginários de exclusão ligados àquela região, possibilitando sua abertura para a cidade e atraindo pessoas dispostas a ocupar seus espaços públicos (Oliveira 2013, 579). Concordo quando o autor diz que, atualmente, as intervenções de cunhos culturais – isto é, de promoção de eventos e apoio às práticas das diversas formas de cultura expressiva – sobressaem-se às intervenções de cunho material quando tratamos das transformações vividas pelas cidades.

Afinal, as práticas culturais apresentam-se como um potente instrumento de controlo da cidade, pois ao definir imagens e práticas condizentes a determinado espaço urbano, acaba-se por definir quem deve pertencer e utilizar o mesmo (Oliveira 2013, 566). Deste modo, as intervenções «culturalizadas» impulsionam um dado projeto de *gentrificação*, sendo posteriormente acompanhado das mudanças nas

dinâmicas no mercado imobiliário e, por conseguinte, nas formas de ocupação efetiva das regiões *gentrificadas*.

No panorama das transformações urbanas que estão a acontecer na Lisboa contemporânea, a mudança nas dinâmicas do mercado imobiliário, as intervenções estruturais e a promoção de eventos que exaltam o multiculturalismo somam-se de modo a fazer emergir uma imagem de marca da cidade, consolidando sua posição no mercado das cidades globais. Neste contexto, os chamados processos de «culturalização» do planeamento urbano desempenham papel central nestas transformações, pois impulsiona a atuação direta dos habitantes da cidade na utilização do espaço público, fomentando uma espécie de economia simbólica sobre a qual a imagem da cidade fundamenta-se.

Deste modo, os processos de reabilitação e requalificação do espaço urbano estão proximamente ligados à construção do processo conhecido como *city branding* que, por sua vez, conjuga-se diretamente às estratégias de governança da diversidade (Ilmonen 2007; Mendes 2012). Isto é, o modo como as iniciativas pública e privada gerem a diversidade cultural que caracteriza a cidade contemporânea de modo a promover eventos culturais – possibilitando a estetização do espaço urbano e a consequente nobilitação do mesmo – ressoa diretamente na definição de uma imagem de marca da cidade. No caso lisboeta, esta imagem de marca fundamenta-se num imaginário de multiculturalismo e mistura cultural harmoniosa e sem conflitos – onde as diferenças culturais convivem pacificamente, fazendo da cidade um palco para múltiplos encontros culturais. Um exemplo emblemático desta ideia é o projeto do *Mercado de Fusão* localizado na Largo do Martim do Moniz desde o verão de 2012 e compreende uma iniciativa de requalificação dos quiosques existentes no largo que os transformou em restaurantes de comida típica e rápida de diversos países. Escusado será dizer que ao discurso da harmonia entre as diferentes culturas a viver na cidade, subjazem relações assimétricas e tensões constantes.

A visibilidade dessa diversidade, assumida como resultado de uma multiculturalidade emergente, não se faz contudo de forma autonomizada dos investimentos discursivos e materiais que dela tentam apropriar para uma imagem do urbano, ideologizada, porque dissimuladora de relações assimétricas e portadora de uma retórica da legitimação dessas mesmas relações (Oliveira 2013: 564).

A elaboração de uma imagem de marca da cidade passa pelas iniciativas de (re)construção da visibilidade de determinadas zonas centrais que passaram por

momentos de exclusão e esquecimento na história recente – como é o caso da região do Intendente e da Mouraria. Estas formas de (re)construção da visibilidade são fomentadas pelas intervenções urbanas físicas/materiais e pelas intervenções «culturalizadas» que visam dinamizar determinados territórios urbanos, atraindo pessoas de outras partes da cidade (e de fora também) sob a égide do consumo e exaltação da diversidade cultural. Por isso, promovem-se inúmeras atividades culturais que ocupam o espaço público e que servem de montra à essa diversidade cultural tão vantajosa e diferenciadora. Um exemplo desta promoção cultural é o *Festival Lisboa Mistura*¹⁷ – organizado anualmente desde 2006 pela Associação Sons da Lusofonia, o festival apresenta-se como uma iniciativa que visa celebrar a diversidade cultural lisboeta através de uma programação assente nos diversos ritmos musicais que este multiculturalismo abarca.

No programa de apresentação do festival, disponível para consulta ou *download* no sítio do festival na internet e nas portas dos eventos, a intenção de exaltar a diversidade cultural de modo a transformá-la no mote gerador de uma imagem de marca da cidade de Lisboa é clara.

Lisboa é um lugar de encontros e cruzamentos. Fruto da sua geografia e história, é uma cidade vibrante, com cheiros, gastronomias e músicas que contam várias histórias. Do centro até às margens, esta é uma cidade em que as diferenças são fonte de inspiração de novos estilos e urbanidade. [...]

A nossa missão, encarnada neste caso por projetos como o Lisboa Mistura é apresentar não apenas um festival mas uma proposta de cidade: acolhedora, diversa e viva, em constante transformação.

Conselho de Administração da EGEAC (Festival Lisboa Mistura 2016: 2).

No mesmo sentido de valorização da diversidade cultural e de construção de uma imagem de marca da cidade fundamentada no multiculturalismo estão os festivais que buscam «exaltar a lusofonia» enquanto aspecto fundamental para pensar o multiculturalismo de Lisboa a partir do encontro entre as práticas expressivas dos países de língua portuguesa que acontecem no espaço urbano. O *Lisboa Mistura* surge como uma iniciativa neste sentido, mas a questão da lusofonia dilui-se em seus objetivos de promoção cultural ao longo dos anos. Estes esforços de exaltação da lusofonia pode ser entendido como processos de esvaziamento do sentido político desta ideia tão controversa e questionável, fazendo da mesma um sinónimo de

¹⁷ Em 2016 o festival aconteceu no Largo do Intendente durante o mês de Julho.

festividade e de um encontro harmonioso possibilitado pelo compartilhamento da língua portuguesa.

O carácter festivo dado à lusofonia, principalmente no plano da produção artística e musical do chamado mundo lusófono, assemelha-se à ideia proposta por Cardão (2013) de *lusotropicalismo banal*. Isto é, como a ideologia imperial portuguesa, fundamentada na ideia de Gilberto Freyre do lusotropicalismo enquanto um modo português de estar no mundo (Castelo 2008), transforma-se numa forma de nacionalismo banal – como proposto por Billig (2004 [1995]) – sendo reproduzida quotidianamente e em ocasiões mundanas.

O projeto *Volta ao Mundo em Arroios*¹⁸, desenvolvido pela Junta da Freguesia de Arroios em parceria com Alto Comissariado para Migrações, a associação SAPANA e a Associação Jovens Seguros, contou com a organização de semanas temáticas de diferentes países, nomeadamente: Brasil, Angola, Ucrânia, China, Guiné-Bissau, Cabo-Verde, Alemanha, Espanha, Bangladesh, Índia e Marrocos. A programação das diferentes semanas contava com concertos, bailes, workshops, barracas de comidas e bebidas típicas, etc. De acordo com informações contidas no sítio do evento, seu objetivo era a «integração das múltiplas comunidades presentes no território e a partilha intercultural»¹⁹. Afinal, a Freguesia de Arroios «é uma das freguesias com maior índice de população imigrante»²⁰.

¹⁸ O projeto aconteceu em vários lugares da Freguesia de Arroios, espalhando-se em diversos bairros da freguesia, como Anjos, Intendente, Arroios, Alameda. Os eventos musicais aconteceram em sua maioria no Largo do Intendente.

¹⁹ Informação retirada do *website* do evento: <https://www.blogger.com/profile/04562181066610983839>. Último acesso em 06/09/19.

²⁰ Ver nota anterior.



Figura 7. Cartaz do evento *Volta ao Mundo em Arroios* (Acervo Pessoal).

Dentre estas iniciativas de exaltação da diversidade cultural existente em Lisboa, mais especificamente da diversidade lusófona, está a *Semana do Brasil em Arroios*, promovida pela Junta da Freguesia de Arroios entre os dias 23 e 27 de Junho de 2015, sendo parte de um projeto maior intitulado *Volta ao Mundo em Arroios*. O evento teve em sua programação uma exposição de artes plásticas, projeção de filmes brasileiros ao ar livre, workshops de forró, samba e capoeira, baile, concerto e uma festa junina²¹ tipicamente brasileira. As atividades aconteceram em diversos espaços da freguesia de Arroios, mas os eventos principais (baile, concerto e festa junina) aconteceram no Largo do Intendente.

Cheguei ao Largo do Intendente por volta das 20h. É a primeira vez que venho à Semana do Brasil em Arroios, pois os eventos com música brasileira acontecem hoje e amanhã. Quando chego, com algumas amigas, o baile para os participantes do workshop de samba e forró ainda está a acontecer. Numa pista de dança improvisada em frente ao palco, montado numa das extremidades do largo, alguns casais e mulheres sozinhas dançam ao som de músicas colocadas por uma espécie de DJ – ainda que

²¹ A festa junina compreende um dos festejos populares do Brasil que, à semelhança de Portugal, celebra os santos do mês de junho: Santo António, São João e São Pedro. Contudo, no Brasil os festejos são diferentes daqueles realizados em solo português.

tenha havido um workshop de samba, a maioria das músicas tocadas é forró. Noto que algumas pessoas que não participaram do workshop também entram na pista e dançam, enquanto outras apenas circulam pelo largo a beber cerveja, água ou caipirinha (vendidas numa barraca) nesta noite quente da primeira sexta feira do verão. Aos poucos, enquanto o dia escurece, o largo vai ficando repleto de gente e, observo que o público ali presente é mais variado do que aquele que encontro nas apresentações dos músicos brasileiros em bares da cidade (normalmente jovens adultos, estudantes em sua maioria). Na Semana do Brasil em Arroios deparei-me com um grande número de jovens, mas também adultos de meia idade, famílias com crianças – num clima de confraternização da comunidade imigrante mesmo. Afinal, Arroios é um bairro com uma numerosa população de brasileiros e, ao que tudo indica, a iniciativa promovida pela Junta da Freguesia foi bem sucedida em mobilizar os habitantes da zona em torno da celebração da cultura brasileira. Por volta das 22h o concerto com a banda *Alma Brasilis* começa – é a primeira vez que participo de uma apresentação desta banda – formada no âmbito de um projeto de festa chamada *Black Brasil* que visa promover a música *black* brasileira em Lisboa. A banda é composta por 6 integrantes que tocam: um piano, dois metais, uma bateria, um baixo, um violão e microfone. O vocalista, que também toca violão, é também integrante da banda de forró Lusobaião e do Projeto Viva o Samba. O repertório é muito diferente daquele apresentado pelos músicos brasileiros que tocam em bares e restaurantes da zona central da cidade: músicas de Tim Maia, Wilson Simonal, Elza Soares, etc. O ritmo das músicas é muito dançante e, em pouco tempo, o público presente no Largo do Intendente está todo a dançar e a cantar junto com a banda. Perto da meia noite o concerto acaba. Há, neste evento, um rigor com os horários devido ao barulho no espaço público – a festa continua no Largo Café Estúdio com a presença de um DJ que tocará músicas brasileiras. Eu decido ir pra casa depois de muito dançar, cantar e suar nesta noite de verão e boa música brasileira (Trecho do Diário de Campo, 26 de Junho de 2015).

A partir da descrição do evento retirada do Diário de Campo, é possível refletir sobre como este tipo de evento cria um outro lugar urbano deste circuito de música brasileira presente nas zonas centrais da cidade. Distanciando-se das dinâmicas comerciais que perpassam a reprodução deste circuito dentro de bares e restaurantes, onde a lógica de organização das apresentações (repertório a ser apresentado, dinâmicas com o público) está proximamente ligada ao potencial de atração de clientes para os estabelecimentos que a música pode oferecer, eventos como a *Semana do Brasil em Arroios* evidencia a presença real dos estrangeiros, no caso os migrantes, na cidade. Assim, iniciativas como esta buscam trazer para o espaço urbano a presença de uma diversidade cultural compreendida pela população migrante de forma tangível, contribuindo para o processo de construção de um imaginário multicultural. Neste cenário, abre-se espaço para a difusão de práticas culturais expressivas mais variadas, não necessariamente ligadas a um ideal de

brasilidade que caracteriza o circuito da música ao vivo em bares e restaurantes; é possível explorar outras facetas da cultura expressiva brasileira, enfatizando, com isso, a presença real desta população na paisagem urbana lisboeta.

Ao pensar nesta abertura a uma maior diversidade de géneros musicais apresentados nesta iniciativa da Junta da Freguesia de Arroios, aproximo-a do carácter das apresentações ocorridas no âmbito da Expo 98. Naquele episódio, segundo Cidra (2010b) houve um maior espaço à divulgação de práticas culturais brasileiras menos populares em Portugal, que não faziam parte do circuito hegemónico da música brasileira presente no país até então (Cidra 2010b, 179). Enquanto a Expo 98 trouxe a diversidade cultural brasileira como parte de um projeto de celebração da expansão ultramarina portuguesa, a *Semana do Brasil em Arroios* traz essa variedade de modo a reiterar a diversidade cultural presente no quotidiano daquela região da cidade. Ao propor no projeto *Volta ao Mundo em Arroios* a realização de eventos representativos de diversas nacionalidades de migrantes residentes na freguesia, buscou-se retirar a diversidade cultural do plano dos discursos e caracterizações da zona e trazê-la para uma dimensão tangível.



Figura 8. O concerto da banda *Alma Brasilis* durante a *Semana do Brasil em Arroios* (www.facebook.com/pages/festablackbrasil).

Como vê-se as diferentes formas de intervenção promovidas tanto por órgãos públicos, como a CML ou Juntas de Freguesia, quanto por agentes privados corroboram para a consolidação de uma imagem de Lisboa, na qual a diversidade cultural que caracteriza seu tecido social contemporaneamente seja valorizada e considerada uma vantagem. A despeito do aprofundamento das desigualdades entre as pessoas que circulam nas zonas centrais da cidade, as iniciativas institucionais de construção de uma imagem de marca para Lisboa, buscam assegurar seu estatuto de grande cidade europeia moderna, cosmopolita e globalizada. Contudo, se as diversas

iniciativas neste sentido não passarem a lidar com as consequências negativas que o processo de *city branding* e de *gentrificação* que marcam a cidade atualmente, é provável que estes esforços falhem em seus principais objetivos. Ilmonen (2007) ao comentar os projetos de criação de imagens de marca para cidades escandinavas mostra que para ser bem sucedido, este projeto deve fundamentar-se na realidade (e não em projeções artificialmente criadas), deve ser baseado numa visão comum partilhada por «todos» que habitam o espaço urbano, sendo credível tanto para o ambiente exterior quanto interior (seus habitantes) (Ilmonen 2007, 34). Deste modo, é imperativo que os agentes políticos que buscam criar uma imagem de marca para a cidade de Lisboa esforcem-se deliberadamente para gerir as diversas dissonâncias, desigualdades e exclusões que esta iniciativa contém.

A *Semana do Brasil em Arroios* é apenas um exemplo de como as práticas musicais brasileiras presentes na cidade são capitalizadas de modo a fomentar estes processos de transformação urbana e construção de uma imagem de marca. Contudo, esta capitalização não acontece apenas a partir da promoção de eventos temáticos como este. Enquanto a cidade passa por estas significativas transformações, os músicos brasileiros adaptam suas práticas musicais, assegurando seu espaço neste mercado cada vez mais vincado pela questão da diversidade cultural e multiculturalismo. Além disso, ao oferecer a um público variado composto não só de brasileiros mas também portugueses e estrangeiros, os músicos brasileiros acabam por reivindicar um espaço legítimo para as suas práticas musicais no cenário da ampla diversidade cultural que caracteriza Lisboa contemporaneamente.

Como mostrei anteriormente, o *Água de Beber* situa-se numa pequena travessa na região do Cais do Sodré, palco das intensas transformações urbanísticas que conjuntamente com os empenhos em construir uma imagem de marca da cidade buscam posicionar Lisboa no panorama das cidades globais. A história desse pequeno bar gerido por um brasileiro, Eduardo, engendra os debates que apresentei ao longo deste capítulo. Inaugurado em Agosto de 2013 o «Água», como era conhecido por seus clientes fieis, surgiu como um novo projeto na vida do seu proprietário, que desde o início de sua trajetória de migração esteve envolvido no mercado do lazer noturno lisboeta. Após anos a trabalhar na *Toca do Cachorrão*, bar localizado na Rua da Atalaia, no Bairro Alto – o qual visitei durante o breve trabalho de campo que realizei para minha pesquisa de mestrado (Guerreiro 2012) – Eduardo aceitou o desafio de abrir um estabelecimento na zona do Cais do Sodré, que em 2013

começava a consolidar sua posição como um pólo de entretenimento noturno para jovens de classe média, como mostra o trabalho de Nofre (2013 e 2014). Surge, assim, o *Água de Beber*, com a proposta de ser um espaço que unia a venda de bebidas variadas, petiscos e salgados (muitos tradicionalmente brasileiros, como caldinho de feijão, pão de queijo e coxinha), com a apresentação de «música brasileira de qualidade». O bar, na altura de sua inauguração, era o único estabelecimento com as portas voltadas para a Travessa de São Paulo – as esquinas com a Rua da Ribeira Nova, havia o *Café Tati*²² e a *Casa Cid*²³; as esquinas com a Praça de São Paulo consistiam em espaços vazios e degradados que vieram a dar lugar a uma galeria de arte, e a um prédio de apartamentos de alojamento local de alto padrão que possui um restaurante no rés do chão. Os primeiros anos do bar ficaram marcados pela obra que acontecia à sua frente, as noites de boémia terminavam com suas portas fechadas, os clientes assíduos, Eduardo e seus funcionários sentados nos blocos de cimento que envolviam a obra de reabilitação em curso.

A dinâmica do «Água» era muito interessante: havia música praticamente todos os dias da semana; nos dias úteis era frequentado por jovens migrantes brasileiros, grande parte deles estudantes do ensino superior, e turistas estrangeiros; aos fins de semana, possuía um público mais variado e com maior número de jovens portugueses. A grande maioria dos músicos que ali passavam eram brasileiros, Eduardo disse que havia grande dificuldade em encontrar músicos que tocam em bares e restaurantes e que não tocam música brasileira. «Mesmo quando encontro portugueses que querem tocar aqui, o repertório deles é música brasileira. Aí eu prefiro contratar um brasileiro, né? A não ser que o português seja muito bom...» (Trecho do Diário de Campo, 24 de Junho de 2015). Ao longo dos anos o bar foi consolidando seu lugar como ponto de encontro de brasileiros apreciadores do tipo de música que era apresentado ali (MPB, bossa nova, samba e choro). A partir de 2016, com as intensas mudanças no panorama político brasileiro, o «Água» passou a ser também reduto daqueles que participavam de manifestações contrárias ao *Impeachment* de Dilma Rousseff, ao governo de Michel Temer, à prisão de Lula da

²² O *Café Tati* encerrou suas atividades no primeiro semestre de 2019, era um bar, restaurante e café com decoração moderna, onde havia apresentações musicais variadas e a presença de muitos jovens de classe média, que podiam ser considerados *gentrificadores* na acepção de Zukin (1987, 1995 e 2010).

²³ A *Casa Cid*, tradicional tasca lisboeta, fundada em 1913, está prestes a fechar suas portas devido à venda do imóvel onde está localizada por um grupo alemão que pretende construir um hotel. Informações retiradas do *website*: <https://nit.pt/buzzfood/restaurantes/peticao-deixar-fechar-tascas-antigas-lisboa>. Último acesso em 06/09/19.

Silva e à eleição de Jair Bolsonaro. Como mostro em diversos momentos desta tese, muitos dos seus frequentadores assíduos ficaram amigos, formando uma pequena comunidade que girava em torno do lugar.

No segundo semestre de 2018, Eduardo recebeu a notícia de que todo o quarteirão onde o bar estava instalado tinha sido vendido para um grupo de investidores alemães e seria convertido num hotel. Tratava-se de uma edificação antiga, extremamente degradada em algumas porções, mas que em anos recentes tinha dado lugar a inúmeros estabelecimentos ligados à restauração e ao lazer noturno. Em poucos meses, estes novos empreendimentos começaram a encerrar suas atividades; restaram o *Água de Beber* e a *Casa Cid*. Após negociações com o antigo senhorio e os investidores, Eduardo conseguiu permanecer no espaço até o dia 01 de Setembro de 2019, dia em que aconteceu o último encontro entre seus clientes fieis, os músicos que por ali passaram e os funcionários que em seu balcão trabalharam. Nos eventos de despedida do bar, que durou a semana toda, era nítido o sentimento de pertencimento ao lugar partilhada pelas pessoas que fizeram parte da sua história. Minha primeira visita ao «Água» foi em 2013, anos antes de iniciar o trabalho de campo, e a última foi no dia 29 de Agosto de 2019, dia do samba de despedida com a participação do *Projeto Samba que Te Canto*, comandado por Ana.

A história do *Água de Beber* confunde-se com a história das transformações urbanas que têm vindo a modificar a paisagem lisboeta ao longo da década de 2010. O contexto em que foi inaugurado, o seu percurso como um espaço importante das práticas musicais brasileiras na zona do Cais do Sodré e o modo como deu-se o encerramento das suas atividades, leva-me a pensar nas considerações de Zukin (1987) sobre o papel central que o mercado de produção cultural possui para a *gentrificação* de áreas centrais das cidades outrora marcadas pela degradação.

Com alguns resultados paradoxais, o apoio à gentrificação também canaliza o apoio a produtores de bens culturais e serviços que procuram habitar áreas centrais da cidade. No curto prazo, a proximidade dos mercados para seus serviços facilita sua inserção na economia urbana. No longo prazo, contudo, a sua contribuição para o capital cultural do centro da cidade pode aumentar o preço das habitações tão acentuadamente, não podendo mais arcar com o custo de vida ali (Zukin 1987: 143).

Neste caso específico, não se tratou da insustentabilidade do preço das rendas, mas antes do avanço do turismo que caracteriza, em parte, os processos de *gentrificação* em curso em diferentes zonas de Lisboa. De qualquer modo, a

valorização da dinâmica cultural da área do Cais do Sodré, com a qual o *Água de Beber* contribuiu, acaba por ser responsável pelo fim de suas atividades ali²⁴.

Ao longo deste capítulo procurei mostrar o modo como as práticas musicais brasileiras dialogam com as transformações urbanas que estão a acontecer em Lisboa, modificando significativamente as relações entre a cidade e os usuários de seus espaços. Sendo o debate em relação ao «direito à cidade» (Lefebvre 2001 [1968]) algo relativamente antigo, mas ao mesmo tempo, tão necessário no contexto atual, as formas encontradas pelos músicos brasileiros de desenvolverem sua atividade musical numa cidade cada vez mais transformada é elucidativa desta relação entre as práticas de cultura expressiva desenvolvida por migrantes e a cidade que os acolhe.

²⁴ Após o encerramento do bar no Cais do Sodré, Eduardo anunciou sua reabertura noutra ponto da cidade, na zona de São Bento.

III

Ser músico e ser migrante: a condição migratória e a prática musical

1. Introdução

António é natural de Belo Horizonte, capital do estado brasileiro de Minas Gerais. Baterista, aprendeu a tocar aos 12 anos de idade numa igreja evangélica do bairro onde morava. «Um cara me ensinou. Aprendi a tocar com a galera lá, uma coisa bem autodidata assim; depois, comecei a tocar mesmo de ouvido durante muito tempo. Só depois que eu vim pegar aulas de teoria, essa coisa toda, numa escola com um grande professor de bateria lá de Belo Horizonte». Ele saiu de sua cidade natal, após um convite feito pelo seu cunhado, também músico, que estava a viver na capital portuguesa há pouco mais de um ano. «Eu sempre brincava com ele: quando tiver uma oportunidade pra mim aí, você me chama! E em menos de um ano ele me chamou pra vir pra cá e eu nem acreditei [...] Ele já tava tocando aqui com uma galera bacana. Eu enrolei ele uns três meses pra vir pra cá. Acabei vindo tocar numa banda, que era a banda Suingue Brasil».

Ele veio com mais dois amigos e deixou no Brasil sua mulher e dois filhos. Assim que chegou já conseguiu emprego como baterista de uma banda de música brasileira. Paralelamente à sua atividade como baterista, António também arranhou um emprego, como ele mesmo disse, «normal», numa fábrica de velas onde trabalhava durante os dias de semana. Foi assim que o baterista mineiro conseguiu um contrato de trabalho formal e, conseqüentemente, regularizou sua situação legal no país. Deste modo, nos seus primeiros anos, António desdobrava-se entre o trabalho na fábrica de segunda a sexta-feira e tocava com a banda nos fins de semana. Apesar de ter entrado no mercado da música e conseguido uma forma de se regularizar rapidamente, António diz que os primeiros meses em Lisboa foram muito difíceis, mas acabou por habituar-se.

Como tinha sua situação legal regularizada, António foi algumas vezes passar férias no Brasil durante os anos em que sua mulher e seus filhos ainda estavam lá. Sua mulher também veio para Lisboa passar férias antes de se mudar definitivamente para Portugal. Em 2006, o baterista passou três meses no Brasil com a intenção de «ver se adaptava ficar lá, voltar», mas não achou viável e resolveu voltar para Lisboa com a condição de que arranaria meios de trazer a mulher e os filhos: «E aí eu voltei e “bombei”¹! Saí de uma pensão onde morava com uma rapaziada, passei a morar sozinho. Depois, em três meses, a Diana estava aqui já com os meninos».

Em quinze anos de Portugal, António já tocou, nas suas próprias palavras, «um pouco de tudo» e há cerca de três anos vive exclusivamente de atividades ligadas à música: toca em bares e restaurantes, acompanha cantores em digressões pelo país. Além da atividade como baterista, António mantém um estúdio onde realiza serviços de gravação de CDs, aluguer de espaços de ensaio e equipamentos de som. O KLG Estúdio é

¹ A expressão “bombei” utilizada por António refere-se, neste caso específico, à forma coloquial muito utilizada no Brasil para indicar muita intensidade e esforço. Ou seja, António veio para Lisboa e trabalhou muito para conseguir a estabilidade financeira necessária para que sua esposa e seus filhos pudessem sair do Brasil também.

também um espaço de encontro e convívio de músicos brasileiros que atuam na noite lisboeta – o lugar funciona como uma espécie de bar informal, sua mulher prepara petiscos tipicamente brasileiros, como coxinha de frango e caldinho de feijão; há venda de bebidas alcoólicas e não alcoólicas e músicos e habituês do circuito de música brasileira na cidade passam madrugadas inteiras a conversar, cantar e tocar (Trechos do Diário de Campo e de entrevista realizada em 19 de Maio de 2016).

A trajetória de António é elucidativa de alguns aspectos cruciais para o debate acerca da presença brasileira em Portugal e da condição de imigrante compartilhada pelos músicos brasileiros com quem trabalhei. O período que o baterista chegou compreende o período de maior expansão numérica da comunidade brasileira em solo português. Sua vinda é possibilitada pelo convite de seu cunhado que lhe assegurou uma colocação profissional no mercado da música brasileira na cidade – tal facto mostra a importância das redes sociais para a consolidação da vaga migratória iniciada em finais da década de 1990 e início dos anos 2000. Por fim, a necessidade de trabalhar num nicho laboral diferente da atividade artística como meio de aceder a um estatuto de legalidade no país evidencia a proximidade entre a trajetória dos músicos e dos migrantes em geral.

Esta narrativa traz à tona debates sobre as diferentes vagas migratórias brasileiras em Portugal, sobre a relevância das redes para o estabelecimento da numerosa comunidade brasileira no país, as estratégias desenvolvidas pelos imigrantes para alcançar um estatuto migratório regular e, por fim, o modo como asseguram a continuidade e desenvolvimento de suas carreiras como músicos depois de sua chegada a Lisboa. A trajetória de António é, portanto, representativa desta condição compartilhada pelos músicos brasileiros com quem trabalhei, e joga luz às diferentes formas como a mobilidade internacional inscreve-se nas trajetórias pessoais destes músicos e reverbera no modo como dão continuidade às suas atividades musicais neste contexto de deslocamento.

O presente capítulo tratará, assim, de questões ligadas às experiências migratórias vividas pelos músicos brasileiros em Lisboa. O estatuto de imigrante é uma condição inerente de suas vidas em Portugal, percorrendo uma trajetória de mobilidade internacional com intenções e projetos múltiplos que vão de encontro às trajetórias de imigrantes brasileiros em Portugal e no mundo em geral.

Ainda que a prática musical conceda a estes sujeitos um lugar particular dentre os residentes brasileiros em Lisboa, os momentos iniciais da trajetória de mobilidade que percorrem são similares às trajetórias de quaisquer imigrantes inseridos neste

mesmo contexto. Pretendo, portanto, explorar essas duas interfaces que caracterizam a existência destes sujeitos enquanto imigrantes: a condição migratória inerente aos projetos de mobilidade que empreendem, e a peculiaridade que a prática musical oferece às suas experiências migratórias.

Desenvolver uma carreira artística imprime uma espécie de característica diferencial no âmbito da imensa comunidade brasileira residente na cidade. Afinal, são responsáveis pelo fomento de um circuito musical brasileiro na cidade, acabando por reproduzir imagens e estereótipos feitos sobre o Brasil na capital portuguesa. Porém, apesar de serem responsáveis pela construção de um lugar da comunidade brasileira na cena cultural lisboeta, estão expostos aos mesmos percalços e dificuldades enfrentadas pelos imigrantes brasileiros em geral (Guerreiro 2012).

No caso do presente trabalho, a música – tomada enquanto produto da atividade artística dos sujeitos com quem trabalhei – compreende uma prática que aproxima os imigrantes brasileiros do seu país de origem, e um bem cultural em circulação que oferece a portugueses e estrangeiros a possibilidade de consumir um pouco da produção cultural brasileira. Assim, enquanto músicos e imigrantes, estes brasileiros são responsáveis por oferecer aos seus compatriotas a oportunidade de estar em contacto com o Brasil, ao mesmo tempo em que constroem um espaço específico desta comunidade no cenário multicultural compreendido pela cidade de Lisboa. Como já debatido no capítulo anterior, sobre a relação entre a prática dos músicos brasileiros e a cidade, a existência de um circuito de música brasileira em bares e restaurantes nas regiões centrais de Lisboa, fomentada pela presença dos músicos brasileiros, é articulada e capitalizada de modo a enriquecer a imagem de multiculturalidade da capital portuguesa na atualidade.

A ideia de *música migrante* apresentada por Jason Toynbee e Byron Dueck (2011) apresenta um debate sobre as formas como a produção e disseminação de produtos musicais em diferentes contextos migratórios acabam por estabelecer novas formas de associação entre as sociedades de acolhimento e as comunidades imigrantes. Trabalhos desenvolvidos neste âmbito mostram como as práticas musicais dos imigrantes são efetivamente responsáveis pelo estabelecimento de novas relações e podem elucidar o modo como as comunidades migrantes adaptam-se e são, nalguma medida, incorporadas pelas sociedades que as acolhem. A música, neste contexto, é capaz de criar imaginários sociais que não estão necessariamente confinados às comunidades imigrantes em busca de uma forma de consumo nostálgico, são também

dilatados para cenários mais amplos e contribuindo para a construção e disseminação de imagens e representações sobre as populações migrantes. Afinal, percebe-se «a atividade musical como espaço privilegiado de construção identitária dos imigrantes» (Guerreiro 2012, 58). Neste sentido, as experiências de migração vividas pelos músicos, e o potencial de circulação transnacional das músicas estão proximamente ligados e reverberam no modo como as sociedades de acolhimento gerem a presença de comunidades imigrantes das mais variadas origens. (Martiniello & Lafleur 2008; Côte-Real 2010; LaBarre 2010; Lundberg 2010; Toynbee & Dueck 2011; Guerreiro 2012; Martiniello 2015).

Quando frequentava uma roda de samba aos domingos durante o trabalho de campo, podia observar claramente esta espécie de «dupla função» exercida pelas práticas dos músicos brasileiros com quem trabalhei: por um lado havia um enorme número de imigrantes brasileiros, os quais viviam naquelas horas de diversão compartilhada com seus conterrâneos a possibilidade de exercer suas identidades brasileiras num ambiente de familiaridade, rememorando sentimentos de nostalgia, e auxiliando o modo como articulam as experiências de migração que vivem quotidianamente. Por outro lado, o evento semanal inseria-se no escopo deste circuito de música brasileira que reforça a presença desta comunidade imigrante na capital portuguesa, forjando espaços que lhe são próprios nas zonas mais centrais da cidade, marcando uma posição clara em sua tessitura social que extrapola a ideia de produção cultural imigrante fechada, voltada somente aos imigrantes, relegada aos guetos e espaços limitados.

Neste sentido, os músicos com quem trabalhei forjam um lugar que responde ao consumo nostálgico dos imigrantes brasileiros e oferecem aos europeus a possibilidade do consumo de uma *brasilidade*. Esta espécie de «dupla função» só é possível, porque a música brasileira compreende um bem cultural já estabelecido no cenário internacional, principalmente europeu e português, anteriormente à chegada dos músicos migrantes. Em contraste, os músicos brasileiros, cujas práticas fundamentam-se na apresentação de ritmos mais regionais e menos internacionalizados da cultura brasileira, são responsáveis pela criação de um lugar restrito a uma parcela da população brasileira residente em Lisboa, exercendo a única função de colocar os brasileiros em contacto com o Brasil num contexto de deslocamento e migração.

Ao encontrar brasileiros, portugueses e estrangeiros num mesmo espaço a divertir-se, fica clara a ideia de que a reprodução de práticas musicais por parte dos imigrantes cria tanto espaços de trocas e convivência entre compatriotas quanto constrói lugares específicos para as diferentes comunidades em cidades notadamente marcadas pela presença de cidadãos de diversas partes do mundo – como mostram, por exemplo, os trabalhos de Sánchez Fuarros desenvolvidos entre músicos cubanos em Barcelona, o de Hoskin sobre músicos brasileiros em Madrid e a investigação que estou a desenvolver desde o mestrado (Sánchez Fuarros 2008; 2013a; 2013b; Guerreiro 2012; Hoskin 2014).

Neste capítulo buscarei refletir como o estatuto de «ser imigrante brasileiro em Lisboa» projeta-se no modo como os músicos brasileiros articulam e estabelecem suas carreiras artísticas na cidade. Deste modo, proponho apresentar um debate que abarque a imbricação entre as migrações contemporâneas e a produção de bens culturais, nomeadamente a música.

As diferentes formas de mobilidade que caracterizam o mundo atualmente impulsionam não apenas a circulação de pessoas, mas também de informação, imagens e bens culturais (Appadurai 1996). Quando saem de seu país de origem, os imigrantes levam consigo inúmeras práticas e hábitos quotidianos que serão reproduzidos na sociedade que os acolherá; a música produzida pelos brasileiros em Lisboa compreende uma dessas práticas que circula juntamente com os imigrantes brasileiros que decidem viver na capital portuguesa, propiciadas pelo potencial de circulação internacional que a música brasileira possui historicamente. Ao serem responsáveis por forjar um lugar específico da comunidade imigrante brasileira na cena do entretenimento noturno lisboeta através do fomento do circuito de música do qual fazem parte, os músicos brasileiros acabam por preencher de significado e representações suas experiências de mobilidade, empreendendo muito mais que o simples deslocamento físico entre o Brasil e Portugal (Cresswell 2006 e 2011; Nóvoa 2011).

O capítulo está dividido em três subcapítulos que tratam respectivamente dos seguintes debates: um panorama sobre as migrações brasileiras no mundo a partir das trajetórias vividas pelos músicos, tendo como pano de fundo os estudos sobre globalização e migrações contemporâneas; um debate sobre a imigração brasileira em Portugal ancorado nas análises que tratam do fenómeno a partir da existência de suas vagas migratórias; a discussão acerca das trajetórias empreendidas pelos músicos

brasileiros em Lisboa, considerando o modo como inserem-se no mercado laboral da música na cidade, como desenvolvem seus repertórios e o sentido que dão aos seus percursos de mobilidade transnacional.

2. Percursos migratórios brasileiros

Cara, eu sempre quis morar fora do Brasil. Eu ia pros Estados Unidos, eu ia ilegal pros Estados Unidos (risos). Aí, cara, tenho uma amiga que atravessou pelo México, ficou 11 dias presa numa casa no meio do deserto... aí, essa amiga me falou, «eu compro sua passagem, só que o esquema é esse: você vai ter que vir pelo México, etc.». Eu pensei e eu falei: «quer saber? Tô dentro!» Não aguentava mais ficar no Brasil, era em 2001, aí eu desisti por causa do 11 de Setembro. Só que aí, eu chorava muito, porque eu queria muito sair do país, eu já tive um irmão que morou em Cascais no anos 90 e ele nunca quis me trazer pra fora. Ele falava: «isso aqui não é pra você, você ia sofrer muito»; eu sou a caçula² de seis irmãos. Aí, essa minha amiga que estava nos Estados Unidos voltou pro Brasil, riquíssima, ela é da elite agora! E ela me falou, «a única forma de você sair do Brasil agora, pros Estados Unidos eu não aconselho você ir sem mim, porque você é muito bonequinha pra ir pros Estados Unidos sozinha; a única forma é você ir pra Suíça»; ela sugeriu a Suíça, pois os irmãos dela vivem lá. Eu falei, «de jeito nenhum, que lugar da Suíça?»; ela falou, «na Suíça francesa». «Eu odeio a língua francesa», falei pra ela, «aquele povo falando francês no meu ouvido...». Aí ela falou, «você pode ir pra lá e depois vai pra outro lugar». Ela começou a falar o que eu ia ganhar se eu fizesse unha lá, etc. Eu faço unha desde os 14 anos, eu sempre estudei, fiz outras coisas, mas sempre fiz unha. Então, ela falou, «se você quiser eu falo com os meus irmãos, e eles pegam você lá» [...] E aí, eu decidi sair do Brasil e fui pra Suíça. (Ana – Entrevista realizada em 31 de Maio de 2016)

A fala de Ana sobre o desejo de sair do Brasil desde o fim da adolescência, mostra como o fenómeno das migrações internacionais passa a permear a vida de muitos brasileiros ao longo das décadas de 1990 e 2000. É possível observar, a partir da sua fala, como o imaginário da migração perpassa os planos de vida de pessoas que de alguma forma tiveram contacto com experiências de migração bem sucedidas. Com o aumento da mobilidade transnacional de brasileiros, as poucas oportunidades de vida, crescimento e planos para o futuro acabam tornando-se motivos para o desejo de empreender uma experiência migratória. No seu caso, a experiência bem sucedida de sua amiga que emigrara para os Estados Unidos, combinada com a falta de perspectiva para a sua vida foram razões suficientes para que nutrisse um forte desejo de sair do Brasil e tentar a vida no exterior – a Suíça surge como destino possível, mas seu objetivo principal era sair do seu país natal de alguma forma.

² Expressão brasileira que designa a filha mais nova.

A partir de meados da década de 1980 o número de brasileiros a mover-se pelo mundo aumentou de forma significativa e o país historicamente adjetivado como «país de imigrantes» passa a ser também um «país de emigrantes», com o crescimento de numerosas comunidades de brasileiros em países como os Estados Unidos, Japão e Portugal. Durante a chamada «década perdida» – marcada pelo processo de redemocratização do país e profundas crises económicas e políticas – o fenómeno das migrações internacionais torna-se um assunto relevante para a sociedade brasileira, sendo pauta de peças jornalísticas em diferentes meios de comunicação. Através da imprensa, passa-se a saber da presença significativa de brasileiros no exterior, sendo as notícias sobre o fenómeno migratório brasileiro sempre pintadas com cores sombrias, evidenciando disputas diplomáticas e factos negativos a respeito da população brasileira residente no exterior (Salles et.al. 1999, 7).

É no início da década de 1990 que as migrações transnacionais brasileiras entram no debate das Ciências Sociais do país, tendo sido alvo de análises nas diferentes áreas, como Antropologia, Sociologia, Geografia, Psicologia Social e História. Ao privilegiarem os aspectos económicos que poderiam nortear os empreendimentos migratórios dos brasileiros, diversas análises acabavam por homogeneizar os migrantes brasileiros, negligenciando as inúmeras nuances presentes na pluralidade de experiências vividas pelos indivíduos que deixaram o Brasil em direção ao exterior. Contudo, a partir dos anos 2000, as análises das Ciências Sociais diversificam-se e aprofundam-se, abarcando a heterogeneidade que caracteriza as populações de brasileiros no exterior³.

Os anos de 1980 e 1990 no Brasil foram marcadas por incessantes crises económicas e políticas – desde o fim da ditadura civil militar (1964-1985) e o processo de impedimento do ex-presidente Fernando Collor de Mello⁴, o país passou

³ Os estudos sobre as migrações brasileiras no mundo a partir da década de 1980 realizaram-se no bojo das diversas Ciências Sociais (antropologia, sociologia, geografia, história, psicologia social); neste contexto, destacam-se os trabalhos de Reis & Sales 1999; Sales 1999; Margolis 1994; Martes 1999; e Beserra 2000 sobre os brasileiros nos Estados Unidos; o trabalho de Tsuda 2003 sobre imigrantes brasileiros no Japão; Feldman-Bianco 1996 e 2001; Malheiros 2007; e Machado 2009 sobre brasileiros em Portugal; Torresan 1994; Frangella 2010, 2012 e 2013a; Dias 2016; e Martins Júnior 2017 sobre brasileiros no Reino Unido. Estas são algumas referências acerca dos incontáveis trabalhos desenvolvidos pelas Ciências Sociais sobre as migrações transnacionais brasileiras; a escolha de tais referências deve-se ao contacto que tive com a bibliografia ao longo dos anos de investigação sobre o tema; Assis e Sasaki 2001 produziram um artigo sobre a produção bibliográfica neste contexto.

⁴ O processo de *impeachment* foi instaurado em 29 de Setembro de 1992 pela Câmara dos Deputados e concluído pelo Senado em 30 de Dezembro do mesmo ano, tendo Collor de Mello sido condenado à perda do mandato e à inelegibilidade por 8 anos. Contudo, um dia antes da sua condenação Collor de Mello apresentou uma carta de renúncia ao mandato presidencial.

por períodos de intensa desestabilização da economia, implementação de políticas económicas neoliberais e aumento do desemprego.

Mesmo diante do crescimento significativo do número de emigrantes, o Estado brasileiro demorou quase duas décadas para tratar especificamente de questões ligadas às comunidades brasileiras no exterior. Deste modo, é possível afirmar que o interesse acerca deste fenómeno foi primeiramente abordado pela imprensa; seguido pela abordagem da academia, sobretudo pelas Ciências Sociais; e em terceiro, e último, lugar deu-se o interesse político. Foi somente no ano de 2008 que o Ministério das Relações Exteriores promoveu o primeiro encontro das comunidades brasileiras no exterior, realizado no Palácio do Itamaraty na cidade do Rio de Janeiro, com o intuito de traçar um perfil quantitativo e qualitativo das diferentes comunidades e definir planos de desenvolvimento de políticas públicas voltadas à emigração⁵.

Foi durante este período conturbado da história recente do país que muitos brasileiros decidiram emigrar, dando início à chamada primeira vaga de migração brasileira, caracterizada pela forte presença de indivíduos da classe média, qualificados e oriundo das regiões Sul e Sudeste do Brasil. Como sugerem Torresan, Beserra, Margolis e Malheiros, muitos destes indivíduos decidem empreender um projeto migratório não apenas em busca de melhores condições económicas de vida, mas também com o intuito de viverem novas experiências e satisfazerem desejos de manutenção de determinado estatuto social que pareciam impossíveis de alcançar no ambiente económico e político brasileiro da época (Beserra 2000 e 2005; Malheiros 2007; Margolis 1994 e 2013; Torresan 1994, 2004 e 2012). Este fluxos dirigiam-se a diferentes países como Estados Unidos, Japão, Reino Unido, Portugal e outros. Retomando o trabalho de Torresan (1994 e 2012) e Beserra (2000), Martins Júnior (2017), ao tratar da presença de brasileiros em Londres, mostra como estes migrantes não buscavam somente melhores condições de vida quando empreendem seus

⁵ A I Conferência Brasileiros no Mundo aconteceu entre os dias 17 e 18 de Julho de 2008 no Palácio do Itamaraty, na cidade do Rio de Janeiro e teve como principal objetivo traçar um primeiro perfil da população brasileira no exterior e debater assuntos do interesse das diversas associações comunitárias de brasileiros noutros países e discutir um plano de políticas públicas para a emigração brasileira. A participação no evento era condicionada a pessoas que tivessem relações diretas com as comunidades brasileiras residentes no exterior, estudiosos do tema, advogados especializados em questões migratórias e políticos. Tive a oportunidade de estar presente como representante do Laboratório de Estudos Migratórios da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar coordenado pelo Prof. Dr. Igor José de Renó Machado, do qual eu fazia parte enquanto investigadora de Iniciação Científica. Mais informações sobre a conferência podem ser encontradas em: www.brasileirosnomundo.itamaraty.gov.br/associativismo-e-politicas-para-as-comunidades/conferencias/2008-i-conferencia-brasileiros-no-mundo.

projetos migratórios. Neste contexto, os jovens de classe média encontraram na migração um meio de manter seu estatuto de classe num contexto instável (Martins Junior 2017, 41).

Esta tendência no aumento dos números de emigrantes não é exclusiva ao Brasil, as décadas de 1980 e 1990 ficaram marcadas pelo aumento do fluxo de pessoas ao redor do mundo – este fluxo intenso é marcado tanto pelas trajetórias de migração, quanto pelo aumento significativo do turismo internacional. Este período marcado pela intensificação dos processos de globalização caracteriza-se pelo aumento das possibilidades de as pessoas moverem-se pelo mundo, tanto como turistas quanto como imigrantes que empreendem projetos de mobilidade de longa ou curta duração (Hannam et.al 2006; Urry & Larsen 2011). No que diz respeito às migrações internacionais, muitos estudos apontavam para a tendência de uma mobilidade com origens nos países menos desenvolvidos do hemisfério sul em direção aos países com economias mais desenvolvidas no hemisfério norte, relacionando este aumento de fluxo migratório com as novas formas de organização do mercado de trabalho a nível global que é moldado por estas relações assimétricas (Margolis 1994; Sassen 1988).

É também durante a virada da década de 1980 para 1990 que se multiplicam os chamados estudos migratórios nas diversas áreas da Ciências Sociais, cujos debates centralizavam-se no carácter transnacional destas novas formas de mobilidade. Diferentemente dos fluxos migratórios ocorridos entre o fim do século XIX e início do século XX, estes novos fluxos de migrantes não se caracterizavam pelo estabelecimento integral e permanente na chamada sociedade de destino, contando com a interrupção dos laços com a sociedade de origem. Neste novo cenário, as migrações têm características transnacionais, ou seja, os sujeitos que migram vivem em troca constante com suas sociedades originais, nunca interrompendo definitivamente laços com a terra natal e estabelecendo contactos frequentes entre as sociedades de origem e de destino (Glick-Schiller et.al 1992; Clifford 1997; Mintz 1998; Vertovec 2000).

Na esteira dos estudos sobre a globalização, estes trabalhos sobre as chamadas migrações transnacionais inauguraram um novo léxico analítico baseado na ideia de fluxos, vagas, mobilidades (Appadurai 1996; Clifford 1997; Vertovec 2000; Mukadam & Mawani 2006; Guerreiro 2012). Os estudos sobre as migrações contemporâneas esforçam-se em desenvolver este novo léxico analítico de modo a

diferenciar os movimentos migratórios ocorridos nas últimas décadas do século XX de todas as outras formas de migração ocorridas no mundo até então – sobretudo o período entre o final do século XIX e início do século XX que ficou marcado pela intensa migração de populações europeias para o chamado novo mundo, compreendido pelos países americanos e da Oceânia (Kivisto 2001; Guerreiro 2012). Neste contexto, os estudos sobre a migração, inseridos nos debates sobre a globalização e o transnacionalismo, buscam caracterizar este fenómeno em termos das relações estabelecidas pelos sujeitos entre os países de origem e destino, esmiuçando o modo como os países de acolhimento articulavam esta nova faceta da sua tessitura social e como os países de emissão lidavam com os aspectos positivos e negativos que o movimento de saída de seus cidadãos podia trazer às suas realidades sociais, políticas, e sobretudo, económicas.

No entanto, à esta efervescência analítica no bojo dos chamados estudos das migrações, seguiram-se inúmeras críticas que buscavam relativizar o peso das mudanças preconizadas pelos processos de globalização e avanço do transnacionalismo. Com o decorrer dos anos e da consolidação da hiper mobilidade enquanto característica incontestada do mundo ocidental contemporâneo, as ideias de que os nacionalismos perderiam força diante do desenvolvimento de modos de vida transnacional e de que os processos de globalização levariam à emergência de hibridismos e, em última instância, a uma certa homogeneização cultural do mundo, perdem força (Hannerz 1996 [1987]; Clifford 1997; Mintz 1998; Vertovec 2000; Mukadam & Mawani 2006; Guerreiro 2012).

Diante do mundo em movimento, no qual não apenas pessoas, mas também objetos, informações e bens culturais circulam de forma indiscriminada, torna-se patente às Ciências Sociais a necessidade de questionar e aprofundar os debates em torno deste movimento, ultrapassando a reificação decorrente do uso de um novo léxico e buscando responder às críticas feitas ao transnacionalismo. Além de superar as análises fundamentalmente economicistas, fazia-se necessário ir além das análises fundadas nas ideias de experiências de vida ancoradas em dois ou mais lugares diferentes. Como a continuidade dos estudos sobre migração acabaram por mostrar, o empreendimento migratório abrange não apenas os lugares de origem e destino, mas também o próprio percurso, o movimento percorrido pelos indivíduos e os sentidos políticos e sociais dados ao mesmo.

Os trabalhos esforçaram-se em criar teorias sobre a mobilidade, sobre a deslocalização e a fluidez dos lugares, sem se preocupar especificamente com o arcabouço conceitual que estes termos encerram (Cresswell 2006; Nóvoa 2011). Como parte do esforço de repensar esta problemática, o geógrafo Tim Cresswell no livro *On the move: mobility in the modern western society* (2006) propõe olhar para a questão da mobilidade de um modo em que o próprio movimento em si é levado em conta, em contraste com outras abordagens que focam seu olhar nos lugares de onde e para onde as pessoas mobilizam-se (Guerreiro 2012: 26).

O mundo em movimento compreende a mobilidade de pessoas, objetos, informações e bens culturais (Appadurai 1996; Clifford 1997, Hannam et al 2006; Urry & Larsen 2011). Como sugere Cresswell (2006 e 2011), este movimento não deve ser analisado como esvaziado de sentido, representações e relações políticas, sociais e económicas; antes pelo contrário, o movimento empreendido pelos migrantes ao redor do mundo está repleto de significações e sentidos que não devem ser negligenciados quando se desenvolve uma abordagem analítica baseada nos lugares de onde vêm e para onde vão. Olhar para a mobilidade enquanto «*socially produced motion*» (Cresswell 2006, 3) , oferece a possibilidade de olhar para os diversos contextos de poder e significação social e política nos quais o movimento físico empreendido pelos migrantes está inserido. Além disso, direcionar-se às formas de se movimentar no mundo, é possível definir um panorama político das mobilidades contemporâneas, pensando nas relações de poder que viabilizam ou impedem movimentos (Cresswell 2006 e 2011; Nóvoa 2011; Guerreiro 2012).

No caso da experiência vivida pelos músicos brasileiros com quem trabalhei em Lisboa, todos estes processos relativos ao fenómeno das migrações transnacionais vêm à tona, sobretudo quando nos detemos às trajetórias percorridas por estes sujeitos. O movimento que decidem percorrer está invariavelmente imbuído de relações políticas, sociais e económicas e o modo como a experiência migratória desenvolve-se está proximamente ligado às condições e sentidos dados ao movimento de deslocação em si. A decisão de vir para Lisboa relaciona-se com inúmeros motivos que ultrapassam o simples desejo de mover-se pelo mundo nutrido por estas pessoas – a capital portuguesa como destino desta mobilidade transnacional apresenta-se como uma possibilidade viável diante da impossibilidade de percorrer outros caminhos. Como no caso de Ana, descrito no início deste subcapítulo, em que a ida para a Suíça decorre das dificuldades de ir para os Estados Unidos. Ou ainda, como veremos nas narrativas a seguir, a vinda para Portugal relaciona-se principalmente com a presença de contactos e redes estabelecidas no país. Deste modo, os múltiplos significados

inerentes às formas de mobilidade vividas pelos músicos com quem trabalhei revelam uma condição migratória que vivenciam desde o momento em que decidem sair do Brasil, a qual é transversal aos migrantes em geral.

As narrativas dos meus interlocutores evidenciam camadas explicativas para a decisão de emigrar e desenvolver suas carreiras artísticas que vão além das motivações meramente económicas. Ainda que estar em Portugal possa lhes ter proporcionado alguma melhoria em termos de remuneração e condições gerais de vida, seus projetos migratórios não foram norteados por escolhas racionais baseadas em aspectos exclusivamente económicos. O que há de comum nas diversas narrativas é a vontade de continuar a ser músico, ou ainda, alcançar a possibilidade de dar início a uma carreira musical a partir da chegada na capital portuguesa.

A trajetória de António, apresentada no início deste capítulo, é muito elucidativa neste sentido: ele tinha uma carreira estabelecida no Brasil trabalhando como baterista de uma banda que tocava em bailes e festas privadas no estado de Minas Gerais, sustentava-se com a sua música, e a decisão de vir para Lisboa está mais ligada a uma curiosidade e uma vontade de viver uma experiência nova do que a uma necessidade premente de melhorar a sua condição financeira. António decide emigrar depois de saber que havia um mercado de música brasileira na capital portuguesa a partir do relato da experiência vivida por seu cunhado.

O mesmo acontece com outros músicos com quem trabalhei: muitos vieram para Portugal diante da perspectiva de viver algo diferente, de ter a experiência de ser músico num país diferente. No caso de Lourenço, a decisão de vir para Portugal em 2004 resultou da impossibilidade de seguir carreira militar no Brasil. O músico também natural do estado de Minas Gerais, então com dezoito anos de idade, tinha a intenção de fazer o serviço militar obrigatório e continuar no exército, trabalhava há alguns anos numa rede de *fast food* e tinha uma namorada que viera para Portugal alguns meses antes. Ao saber que não conseguiria alistar-se e permanecer no exército, decidiu sair do país em busca de novas experiências e com a esperança de conseguir estabelecer-se como músico aqui.

Não escolhi vir pra Portugal. Eu queria sair fora do Brasil, e Portugal era onde eu podia ir por causa minha namorada. E eu vim com essa ideia: talvez lá eu consiga gravar, consiga ter instrumentos de melhor qualidade, etc. Sempre nessa ideia de consolidar essa coisa que tinha desde pequeno com a música, com a arte (Lourenço – Entrevista realizada em 19 de Maio de 2016).

Já o projeto migratório de Francisco, que chegou no país e estabeleceu-se no Estoril em 2008, fundamentou-se numa questão de segurança pública. Vindo da cidade do Rio de Janeiro, Francisco e a esposa viviam apreensivos com a perspectiva de lidar com a violência da cidade tendo um filho adolescente. Assim, a partir da mobilização de algumas redes estabelecidas em Portugal, saíram do Brasil com a intenção de oferecer ao filho de quinze anos condições para uma vida mais segura e pacata no país europeu.

A gente morava no Rio de Janeiro. Sempre fui músico, mas sempre trabalhei com essa parte de informática. E aconteceu o seguinte: o Rio muito violento, não sei o quê, não sei o que lá, o cara [o filho de Francisco] fez quinze anos, e é óbvio, começou a sair mais sozinho e a gente [Francisco e sua esposa] ficava louco em casa. [...] Então vamos sair do Rio, mas vamos para onde? Começamos pensando em lugares próximos, Petrópolis [cidade na região serrana do estado do Rio de Janeiro]; depois já estávamos mais longe, pensando em ir pra João Pessoa [capital do estado da Paraíba, na região nordeste do Brasil]. Aí eu falei: «já que vamos pra longe porque não tentamos ir para Portugal?» Eu tenho um irmão que mora aqui há muitos anos, minha esposa também tem família aqui. Aí falei: vamos tentar lá! O máximo que pode acontecer é o Eric, que é o meu filho, não se adaptar bem e etc. E viemos naquela ideia de vamos ver o que acontece. (Francisco – Entrevista realizada em 7 de Junho de 2016).

A articulação da prática musical inserida na condição migratória mostra em larga medida a capacidade de agência destes sujeitos no delineamento de suas trajetórias migratórias. Distanciando-se de uma posição passiva e economicamente guiada como podem supor alguns estudos sobre as migrações contemporâneas, como sugere Beserra (2000) e reitera Martins Junior (2017), o fenómeno das migrações deve ser analisado enquanto um produto social, cultural e político que ultrapassa a esfera económica (Beserra 2000; Martins Junior 2017). Uma interface desta capacidade de agência dos músicos brasileiros torna-se evidente nas intenções que motivam suas decisões de emigrar, que excedem questões financeiras, revelando motivações de outra ordem, como o desejo de conhecer outro país, experimentar novas possibilidades profissionais, etc.

Nalguns casos, a vinda para Portugal compreendeu uma piora nas condições de suas carreiras musicais, contrariando as análises fíncadas num racionalismo económico, cuja premissas assentam na ideia de que os projetos migratórios encerram necessariamente uma busca por melhores condições gerais de vida. No caso de António, ele deixou de atuar exclusivamente com música e passou a trabalhar também

numa fábrica de velas para conseguir sua permissão de residência no país; na experiência vivida por Jorge, que deixou uma condição económica confortável de classe média no Rio de Janeiro, onde atuava exclusivamente como músico, e viu-se diante da necessidade de trabalhar com construção civil após sua chegada em Lisboa; a trajetória descrita por Teresa também é elucidativa do quanto a vinda para Portugal pode encerrar motivos que não somente o desejo por melhorias nas condições materiais de vida, a cantora chega a Lisboa para realizar um curso de mestrado e encontra dificuldades para manter o estatuto de alguma consagração que possuía em sua cidade natal no Brasil – ao chegar na cidade e ser apenas mais uma cantora brasileira, ela troca um passado de apresentações em grandes casas de espetáculos e gravações de CDs por uma atuação em pequenos bares e restaurantes, tendo um público e uma remuneração muito menores que antes.

Ao mostrar que as motivações que impulsionam a mobilidade transnacional dos músicos brasileiros transcendem aspectos meramente económicos, as narrativas apresentadas evidenciam a importância das redes sociais para a viabilização de seus projetos migratórios e, posteriormente, para a forma como entram no mercado de trabalho da música em Lisboa. O conceito de redes sociais é muito utilizado analiticamente nos estudos sobre migração, auxiliando na compreensão dos motivos subjacentes às escolhas feitas pelos sujeitos em relação aos percursos de mobilidade que decidem empreender. As redes sociais acionadas nos projetos de migração acabam por alimentar a ideia sobre os *mundos possíveis*⁶ (Appadurai 1996; Togni 2014), pois uma vez estabelecidas estas redes atuam de modo a oferecer aos sujeitos possibilidades de deslocamentos que outrora não existiam. A possibilidade dos músicos brasileiros migrar liga-se às redes sociais estabelecidas que viabilizam projetos migratórios que não estão necessariamente ligados a motivações económicas.

Togni (2014), Padilla (2006) e outros estudiosos da migração brasileira em Portugal assinalam a importância das redes para a manutenção do fluxo constante de brasileiros no país, atuando tanto como facilitadora da saída dos brasileiros, quanto nos primeiros momentos de adaptação à vida em território português (as redes

⁶ Paula Togni refere-se ao conceito desenvolvido por Arjun Appadurai em sua obra *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996) de *imagined worlds*, o qual refere-se aos mundos possíveis de serem imaginados pelos indivíduos inseridos no contexto das migrações transnacionais e dos processos de globalização: «Eu gostava de chamar de *mundos imaginados* os múltiplos mundos constituídos pelas imaginações historicamente situadas das pessoas e grupos espalhados no mundo» (Appadurai 1996, 33). Como refiro-me diversas vezes ao trabalho de Togni (2014) proponho seguir com o modo como utiliza o conceito cunhado por Appadurai, *mundos possíveis*.

auxiliam na busca de alojamento e emprego, nos aspectos burocráticos do estabelecimento num novo país, etc.) (Padilla 2006, 4). Num contexto mais generalizado das migrações internacionais, Massey et al (1993) afirmam que uma vez que as redes se estabelecem, existe uma tendência natural de expansão que acaba por fazer com que projetos migratórios se realizem com maior facilidade; desta forma, o impulso aos deslocamentos oferecidos pelas redes estabelecidas também atuam no processo de diversificação dos motivos que levam as pessoas a migrar (Massey et al 1993, 448-449; Togni 2014, 83).

Ao tratar a consecução das trajetórias de mobilidade vividas pelos jovens com quem trabalhou no Cacém (Área Metropolitana de Lisboa), Paula Togni afirma que as redes sociais são extremamente importantes para a decisão que os sujeitos tomam de migrar – as redes sociais estabelecidas acabam viabilizar projetos que de outro modo não seriam possíveis. Somadas ao imaginário de imigração presente nos sujeitos com quem trabalhou, a ideia de *mundos possíveis* (Appadurai 1996; Togni 2014) e as redes familiares, de vizinhança e amizade estabelecidas entre brasileiros no Brasil e no Cacém fazem do projeto migratório uma possibilidade real para pessoas inseridas num contexto de pobreza. A meu ver, o trabalho da antropóloga reitera as sugestões de Cresswell (2006 e 2011) de que a mobilidade encerra múltiplos significados e relações de poder. No panorama da política das mobilidades (Cresswell 2011), os jovens com quem ela trabalhou lançam mão do capital advindo dos deslocamentos empreendidos de forma numerosa por seus conterrâneos para vislumbrar o seu próprio deslocamento como um plano de vida possível (Cresswell 2011; Togni 2014). São as redes sociais e todas as trocas que acontecem dentro e através delas que forjam esse *mundo possível* compreendido pelo projeto migratório.

A transposição de Estados-nação como realidade empírica na cidade de Mantena, pôde ser verificada a partir da existência de diversos fluxos direcionados para os EUA e Portugal. Dessa forma, na cidade, os deslocamentos entre fronteiras internacionais se configuram como um dos “mundos possíveis” (Appadurai, 2004), que tornam-se acessíveis a partir da criação de um imaginário em relação à mobilidade das pessoas, vem como a coexistência de agências de viagens que viabilizam a realização desses mesmos deslocamentos (Togni 2014: 63).

Como as narrativas de António, Lourenço e Francisco mostram, a vinda para Portugal não adveio de uma escolha racional e economicamente direcionada – suas motivações não se fundamentaram na existência segura de melhores condições financeiras de vida – mas sim decorrente das redes sociais que possuíam e

estabeleciam a conexão entre suas cidades no Brasil e a cidade de Lisboa, fazendo com que a cidade se apresentasse como uma opção viável, parte do seu *mundo possível*, para a concretização dos planos de viver no exterior. A importância das redes sociais não é exclusiva das narrativas que já apresentei; a maioria dos músicos com quem conversei durante o trabalho de campo contou com o auxílio destas redes no momento em que decidem sair do Brasil e após a sua chegada na capital portuguesa. O mesmo acontece com outros músicos com quem conversei, muitos vieram a acompanhar namorado(a)s, companheiro(a)s, outros empreenderam trajetórias que não tinham Portugal como destino e a cidade de Lisboa compreende um desdobramento da experiência de migração vivida.

A narrativa de Jorge sobre sua vinda para Lisboa vai de encontro com a análise feita por Torresan (2012) sobre a migração de jovens brasileiros oriundos da classe média para Portugal, a partir do trabalho etnográfico que realizou em Lisboa entre 1996 e 1997, ela reflete sobre as motivações subjacentes às suas decisões de migrar e afirma ter observado que as dificuldades económicas vividas pelo Brasil naquele período não compreendiam o factor que impulsionava a mobilidade daqueles sujeitos. Os motivos elencados por aqueles jovens brasileiros relacionavam-se com uma falta de perspectiva de futuro da nação, de uma sensação de estranhamento em relação aos rumos tomados pelo país, e ainda, um certo temor em perder o estatuto de classe que possuíam (Torresan 2012, 112). Jorge, filho de uma classe média urbana e da região sudeste do Brasil, decide sair do seu país num momento de profunda crise económica e política com o intuito de viver novas experiências e alargar seus horizontes como artista. «Eu vim porque eu não tinha mais nada de novo para fazer lá» disse-me durante entrevista realizada no dia 1 de Maio de 2016.

Na minha opinião, essa multiplicidade de fatores que impulsionam a mobilidade dos brasileiros ultrapassa estes motivos apresentados pela antropóloga. Na verdade, seu trabalho etnográfico revela em grande medida os motivos que nortearam o fluxo de brasileiros para Portugal durante a chamada primeira vaga de imigração brasileira no país. Este marco temporal de sua análise, contudo, não invalida a minha impressão de que este distanciamento das motivações meramente económicas para o aumento da presença de brasileiros em Portugal é transversal aos diferentes momentos históricos deste fluxo.

3. Brasileiros em Portugal: uma história em 2 tempos?

Eram seis anos o curso, bacharelado em música, no quinto ano teve uma greve de 6 meses da UFBA e eu, como era estudante, não fazia mais nada, né? Eu fiquei meio assim, tipo, desempregado, um bocado deprimido, sabe? Comecei entrar em choque com meu irmão, com a família, aquela coisa [...] Eu tava louco pra ir embora do Brasil. Também era uma época, estamos a falar de 89, era uma época que o pessoal assim com 18, 19 anos, não tinha uma visão do futuro do Brasil. Era a década perdida, né? Famosa... e eu estava um bocado farto do que eu via na época. Racismo na Bahia, arrogância, essas coisas. Eu sou do interior da Bahia e no interior você conhece as pessoas todas, tu vais pra uma cidade grande, ficas assim, tipo, sem nome né? Salvador é uma cidade grande, tem os seus encantos também, mas eu não gostava muito. Estava farto daquilo. [...] E aí, fui pra Israel, cheguei lá, levei meus instrumentos pra tocar e tal. Mas não fui pra lá com a mentalidade de migração, fui pra Israel pra curtidão, gatinha, praia, tá a ver? E aí teve a guerra do golfo, com a invasão do Kuwait [...] Das duas, uma: ou eu pegava meu dinheirinho e ia pra um kibutz, e num kibutz você não gasta dinheiro nenhum, aprende hebraico, passa o inverno lá na boa, entendeu? Ou então ia pra Europa. Eu falei, «tô há um ano em Israel, louco pra ir pra Europa, eu vou pra Europa!» Aí conheci uns portugueses, lá em Israel, foram os primeiros portugueses que conheci na vida, eu ria tanto do sotaque deles... eles falaram, «vai pra Portugal, se não gostar de lá, apanhas um comboio e vai pra Europa». [...] Quando eu fui pra Israel, tinha esse grande amigo, tipo assim, mãe, e eu cheguei aqui sem ninguém. [...] Eu, aqui, todo dia acordava cedo e ia ligar, não havia telemóveis nem nada na época, ligava pela TPLP, serviços Porto-Lisboa, e ligava pra tudo que tinha a ver com música. Desde lojas de música, aulas, estúdio de gravação... resultado, eu cheguei em Outubro de 90, passado um mês, dois, eu tava cheio de trabalho, 50 vezes mais que em Israel. Comecei a dar aulas, peguei uma turma enorme de alunos, depois comecei a gravar bastante *jingles* comerciais em estúdio... (João – Entrevista realizada em 20 de Julho de 2016).

Eu vim pra cá através de um cantor, um músico também, teve uns empresários que trouxe ele, depois de 9 meses ele me trouxe. E aí, foi indo, eu comecei a tocar com ele, a partir daí, outras bandas também conheceram meu trabalho, fui tocando noutros projetos também, porque ele, a pessoa que me trouxe, depois de certo tempo já não queria tocar mais, seguiu outro caminho... e eu continuei, tocando com outras bandas, acabei tocando com a banda Canta Brasil, outras bandas assim, conhecidas aqui, toquei com Adriana Lua, com as bandas brasileiras que tem aqui, né? [...] Então, foi assim, minha vinda foi essa. [...] Minha vinda pra cá, na verdade, eu cheguei aqui cheio de instrumentos no aeroporto, passei pela França, da França vim pra aqui. Na verdade fiquei aqui um bom tempo praticamente como um fantasma, porque meu passaporte não foi carimbado e eu tava aqui como se eu não tivesse aqui. Mas aí, com o tempo teve uma lei massa⁷ que dava residência⁸, aí eu tive essa

⁷ Massa é uma expressão coloquial muito comum no estado da Bahia, nordeste brasileiro, que se refere a coisas boas, interessantes, favoráveis. Equivale à expressão «fixe» em Portugal.

oportunidade. Dei entrada aqui e fui pra Luxemburgo, fiquei um certo tempo em Luxemburgo, fiquei mais ou menos 1 mês, voltei porque o negócio lá não deu certo – era eu, meu primo e mais um guitarrista. A gente voltou pra cá de novo, dei entrada no visto, peguei meu primeiro visto. Depois meu segundo já foi com Adriana Lua, tinha contrato. Aí depois de 3 anos namorando com minha esposa, nós casamos e consegui a residência, ela é portuguesa. Depois disso, já virei luso-brasileiro né? (Ricardo – Entrevista realizada em 18 de Maio de 2016).

Eu trabalhava numa empresa durante 10 anos, cansei dessa vida de trabalhar num emprego formal, saí da empresa fiquei 2 anos na boa vida, torrando toda a grana, aí depois, já tinha planos de vir pra Europa porque amigos meus que viajam... um amigo, um grande fotógrafo internacional, ele é brasileiro e viaja muito, e sempre que ele estava no Brasil, passava na minha casa, ficava lá meses como hóspede e sempre falava pra mim, «Manuel, você é músico, você canta legal, você deveria ir pra Europa, dar um rolê e ver qual é». Aí, o meu primeiro plano era ir Irlanda, não sei se você lembra, mas teve uma época em que todo mundo ia pra Irlanda fazer um curso de inglês. Então, meu primeiro plano era esse. Só que eu fiquei 2 anos, torrei toda minha grana, tal, desencanei de Dublin e descobri que tinha uma amiga de infância aqui. Aliás, isso ajudou muito a me manter aqui, uma amiga que meu pai ajudou ela e todos os seus familiares há um tempo atrás, e aí ela sabendo que eu vinha pra cá, ela fez questão de que eu ficasse na casa dela, sob proteção dela, vivendo como se fosse filho dela praticamente. Comendo, bebendo, cama, roupa, tudo lavado... e ela falou, «enquanto você não se estabelecer como músico, você não vai fazer nada, vai ficar aqui na minha casa». Isso fez toda a diferença. [...] eu era informático, programador e essas coisas, e só trabalhava com isso. Tocava nas festinhas pra amigos e fez com que eu viesse pra cá, com essa ideia de tocar aqui. Vim pra cá com esse ímpeto, com esse sonho, essa coisa na cabeça, «eu vou pra lá e confio no meu taco como músico, vou conseguir!» Não conhecia ninguém, só conhecia essa amiga que não tinha nada a ver com música, não conhecia ninguém da música nem nada e pronto... Descobri o Bairro Alto por um acaso, caminhando, procurando bares. Um dia, tava passando ali no Portas Largas e ouvi o Filipe Castilho e ele toca muito. Eu ouvi ele tocando e era bom pra caramba, era MPB de muita qualidade, muito boa qualidade. Aí entrei e comecei a frequentar esse bar, com isso, ele logo sacou que eu era músico. Só de me ver na mesa, olhando, porque um músico sabe como o músico observa o outro músico. E ele vendo isso, ele me chamou pra fazer canjas, começou a perguntar o que eu fazia, eu comecei a cantar com ele, ele gostou da minha voz e eu comecei a cantar com ele, ele descobriu que eu era baixista, levei meu baixo e comecei a dar umas canjas, de graça, sem ganhar nenhum tostão... e foi indo assim, até que um dia, ele me arranjou pra tocar lá mesmo, nesse mesmo bar. Isso foi mais ou menos uns 6 meses depois de chegar aqui (Manuel – Entrevista realizada em 31 de Janeiro de 2017).

⁸ A lei a que Ricardo refere-se ao chamado Acordo Lula, firmado em 2003 entre os governos do presidente brasileiro Luís Inácio Lula da Silva e do primeiro ministro português José Sócrates, que previa a regularização de imigrantes brasileiros que viviam em situação irregular em Portugal. Mais informações em https://www.bbc.com/portuguese/noticias/story/2003/07/030710_cassucalula.shtml (Acedido em 20 de Agosto de 2019).

Os três excertos acima referem-se a trechos de entrevistas realizadas com João, Ricardo e Manuel – todos são músicos brasileiros que atuam em Lisboa e chegaram na cidade em diferentes momentos: o primeiro chegou em 1990, o segundo em 2002, e o terceiro e último chegou em 2009. O modo como a vinda para Portugal aconteceu revela características específicas e convergentes com as análises feitas sobre a população brasileira residente no país que define a existência de duas vagas migratórias distintas. A trajetória de João enquadra-se na primeira vaga de migração e os percursos de Ricardo e Manuel estão inseridos na segunda. Contudo, as experiências vividas por Ricardo, que chegou em 2001, é diferente das vividas por Manuel, que chegou em 2009, indicando, a meu ver, que a migração dos músicos brasileiros para Lisboa pode ser percebida em três tempos diversos, relacionando o momento em que chegam na cidade com as formas que encontram para entrar no mercado de trabalho da música e, por conseguinte, desenvolver suas carreiras musicais aqui. Este assunto será explorado mais adiante.

Embora a existência de cidadãos brasileiros vivendo em Portugal seja uma realidade que remonta à história colonial que une os dois países, é somente nas últimas décadas do século XX que esta presença torna-se numericamente significativa, despertando algum interesse da sociedade portuguesa, sobretudo dos media. Assim como no contexto mais alargado do movimento de brasileiros ao redor do mundo em geral, a imigração brasileira em Portugal é analisada pelas diversas Ciências Sociais a partir de uma abordagem que a divide em duas vagas distintas.

A distinção analítica que aborda a presença de brasileiros em Portugal sob o viés de duas vagas migratórias decorre de mudanças expressivas nos perfis dos migrantes que chegam ao país entre meados da década de 1980 até finais de 1990 e daqueles que chegam em Portugal a partir de 1998 (Malheiros 2007).

Em Portugal, a temática sobre a recente “imigração brasileira” começou a ser problematizada na academia no campo dos *migration studies*, particularmente através de estudos sociodemográficos e económicos. Obedecendo a uma lógica economicista, a dimensão laboral e o status económico dos “imigrantes” se tornou a principal forma de categorizar os diversos fluxos oriundos do Brasil com dimensões temporais específicas, representadas através da existência de “duas vagas” migratórias (Casa do Brasil, 2004; Padilla, 2006; Malheiros, 2007; Peixoto, 2007; Pinho, 2007). (Togni 2014: 104).

A primeira vaga de imigrantes brasileiros caracteriza-se pela presença de profissionais técnicos e qualificados, oriundos da classe média e de estados das regiões Sul e Sudeste do Brasil, que se deslocam para ocupar espaços no mercado de

trabalho português que não eram preenchidos pela população local. Estes profissionais não encontravam colocação no mercado de trabalho brasileiro, que passava por uma profunda crise e, por conseguinte, não era capaz de os absorver. Assim, esta vaga migratória ficou também conhecida como a “vaga dos dentistas e dos publicitários”, pois muitos profissionais destas áreas chegaram ao país – vieram também muitos profissionais da área de informática e executivos de grandes empresas que se instalaram em território português após a adesão à União Europeia em 1986 (Malheiros 2007).

No caso dos estudos de migração desenvolvidos em Portugal, esta distinção dá-se tanto em relação ao perfil dos indivíduos que chegam no país nos dois períodos, quanto ao nível das suas colocações profissionais em território português. Em países como os Estados Unidos, Japão e Reino Unido os brasileiros de classe média que emigram em finais dos anos 1980 submetem-se a trabalhos menos especializados que as qualificações que possuem, vivenciando uma espécie de rebaixamento nas suas colocações no mercado de trabalho em relação aos lugares que ocupavam no Brasil (Margolis 1994; Torresan 1994; Sales 1999; Tsuda 2003; Martins Junior 2017). Já no caso português, a maioria dos imigrantes que chegam ao país no período entre a década de 1980 e início de 1990 conseguem ocupar espaços no mercado laboral correspondentes às suas qualificações profissionais adquiridas no país de origem.

No caso dos músicos brasileiros que chegam neste mesmo período há uma convergência com as características apontadas nesta primeira vaga migratória, sobretudo no que diz respeito às suas origens socioeconómicas. Os sujeitos que conheci e com quem conversei durante o trabalho de campo eram jovens oriundos de uma classe média/média alta de centros urbanos brasileiros que decidem sair do país em meio à chamada «década perdida», pois sentiam que o Brasil não tinha muito mais para lhes oferecer. Contudo, diferentemente de seus compatriotas técnicos que facilmente conseguiram colocações em suas áreas profissionais no mercado de trabalho português, os músicos depararam-se com o desafio de construir um lugar que lhes fosse próprio dentro de um cenário em que a presença da música brasileira ao vivo era ainda muito tímida na cena cultural lisboeta – basicamente restrita a concertos de músicos famosos e ligada ao consumo musical influenciado pelas telenovelas.

As trajetórias de João e de Jorge são muito reveladoras nesse sentido, ambos chegaram em Lisboa nos primeiros anos da década de 1990, chegaram em 1990 e

1992 respectivamente, e encontraram um cenário muito peculiar para o desenvolvimentos de suas carreiras musicais. No caso do primeiro, que saiu do Brasil em 1989, foi pra Israel e só depois veio pra Lisboa, seus primeiros trabalhos aqui eram relacionados com música, mas não se tratava de apresentações ao vivo. Nos seus primeiros meses aqui, trabalhou como professor de música e em estúdios de gravação de publicidade; as oportunidades que encontrou para tocar efetivamente compreendiam apresentações feitas por brasileiros voltados para um público interessado pelas músicas brasileiras que conheciam através das telenovelas.

Porque quando eu cheguei aqui, tirando dar aulas e estúdio, performances eu andei tocando com brasileiros, mas o nível era muito baixo, pois era um pessoal que vinha pra fazer outra coisa e que tocava nas horas vagas e tocavam música para agradar consumidores de novela. Aquilo pra mim não tinha nada que interessasse (João – Entrevista realizada em 20 de Junho de 2016).

A narrativa descrita por Jorge é muito próxima de João: os motivos que o levam a sair do Brasil também relacionam-se com uma falta de perspectiva de futuro dada pelo contexto da famigerada «década perdida», e as estratégias de inserção profissional como músico encontraram as mesmas dificuldades diante de um mercado incipiente da música brasileira ao vivo. No caso de Jorge, trabalhar com música, mesmo que fora do contexto performativo, foi muito difícil, levando-o a atuar durante quase um ano em outras áreas para conseguir sustentar-se financeiramente, sem obter sucesso nas tentativas de trabalhar como músico – sobre o momento imediatamente posterior à sua chegada, ele afirmou durante entrevista «tentei atuar como músico, mas tava muito difícil aqui nessa época». Apenas cerca de dois anos e meio depois da sua chegada é que conseguiu sustentar-se exclusivamente através da sua atividade musical. Deste modo, tais experiências descritas mostram as peculiaridades que a chegada durante a primeira vaga migratória reservava para os músicos brasileiros que desejavam desenvolver suas carreiras musicais aqui.

Os brasileiros que chegaram em Portugal após 1998 fazem parte da chamada segunda vaga de imigração brasileira no país. Em contraste com a primeira, esta vaga mais recente caracteriza-se pela presença de cidadãos brasileiros oriundos de classes sociais mais baixas, menos qualificados profissionalmente e de outras regiões do país. Estes sujeitos ocupam nichos menos especializados no mercado de trabalho português – alguns estudos quantitativos, como por exemplo o realizado pela Casa do Brasil em Lisboa em 2003, mostram que a maioria dos brasileiros que chegou no país na virada

do século XX passaram por um rebaixamento nos seus níveis de colocação laboral, passando a atuar em sectores menos qualificados do que aqueles em que atuavam no Brasil⁹. Estes números revelam que, diferente do ocorrido com os profissionais técnicos que chegaram anteriormente, a segunda vaga migratória encerra uma clara tendência à inserção dos migrantes em meios profissionais pouco qualificados (Casa do Brasil em Lisboa, 2007).

Além disso, esta segunda vaga é significativamente mais numerosa que a primeira, contribuindo para a consolidação da importância social e numérica da presença de imigrantes brasileiros em Portugal. Neste momento é importante ressaltar que uma vaga migratória não substitui obrigatoriamente a outra; isto é, profissionais qualificados continuaram e continuam a sair do Brasil e a chegar em Portugal desde o fim da década de 1980 e início da década 1990 – as vagas migratórias sobrepõem-se umas às outras; em última instância, esta diferenciação compreende um importante recurso analítico.

Neste cenário, os músicos brasileiros que chegam neste período perfazem uma trajetória muito próxima daquela vivida pelos chamados migrantes laborais. No entanto, apesar destas dificuldades, encontram um terreno muito mais propício ao desenvolvimento das suas práticas musicais, em contraste com a experiência vivida pelos músicos que chegaram no início dos anos 1990. O percurso de António mostrado no início deste capítulo ilustra bem tal realidade: apesar da necessidade de buscar um emprego formal que assegurava sua regularização em Portugal, sua entrada no mercado da música brasileira ao vivo é quase imediata. Acontece algo muito parecido na trajetória de Ricardo, ainda que não tenha recorrido a um trabalho fora do campo da música para assegurar sua regularização, sua entrada no mercado musical é muito rápida e a continuidade de sua carreira como percussionista é simultânea à sua chegada e possui aspectos de grande dinamismo, revelando a efervescência que caracterizava o mercado da música brasileira ao vivo naquele momento.

Como já afirmei, músicos brasileiros estavam presentes nas duas vagas migratórias e seus perfis sociais, económicos e de origem geográfica assemelham-se em muito aos perfis que descrevem e caracterizam os dois momentos da migração

⁹ Em estudo qualitativo desenvolvido pela Casa do Brasil em Lisboa em 2007, dos 400 brasileiros inquiridos, 42,5% trabalhava no comércio e na restauração e 32% estava inserido no sector secundário, nomeadamente na construção civil; tal estudo também mostrou que na amostra, 11,8% atuava em funções técnico-administrativas quando estava no Brasil, 7,5% era estudante e em ambas as categorias viram seu estatuto profissional ser rebaixado depois de chegar em Portugal (Casa do Brasil em Lisboa, 2007, 232-233).

brasileira em território português. Contudo, em ambos os casos estes sujeitos buscaram desenvolver suas carreiras artísticas aproveitando-se dos espaços existentes para consumo de bens culturais brasileiros – entre fins dos anos 1980 e início dos anos 1990 estes espaços eram criados sobretudo pelo consumo massivo de telenovelas brasileiras; já na viragem dos anos 2000 a consolidação de um circuito de música brasileira na cidade deu-se conjuntamente com o crescimento da comunidade de imigrantes presentes em Lisboa. As mudanças nas formas de entrada no mercado lisboeta da música em bares e restaurantes são constantes e seguem as transformações observadas nos movimentos migratórios dos brasileiros. As experiências vividas pelos músicos com quem trabalhei, o modo como desenvolvem suas carreiras artísticas e, principalmente como iniciaram suas práticas musicais na cidade relacionam-se ao cenário que encontraram quando aqui chegaram.

Os trajetos percorridos pelos músicos com quem trabalhei presentes nas narrativas até aqui apresentadas reiteram essa relação entre o momento histórico em que chegam em Lisboa e as formas que encontram para desenvolver suas carreiras musicais na cidade. Ao longo do trabalho de campo, pude observar que os diferentes momentos de chegada na capital portuguesa acarretam diferentes mercados da música brasileira ao vivo na cena cultural lisboeta e, por conseguinte, oferece diferentes oportunidades de colocação e adaptação para os músicos brasileiros. Quando olhamos para as trajetórias de João e Jorge, o facto de chegarem num país cuja presença de brasileiros era ainda pouco significativa e o consumo de bens culturais brasileiros estava muito vinculado ao consumo das telenovelas fez com que suas estratégias de profissionalização no panorama português fosse menos fluido que a experiência vivida pelos músicos que chegaram depois deles. Enquanto perfizeram um movimento de mobilidade internacional marcado por maiores privilégios, sendo oriundos de uma classe média/classe média alta brasileira, contando com alguma ajuda familiar e munidos de um maior capital escolar e intelectual, encontraram um terreno menos propício para o desenvolvimento de performances musicais. Por outro lado, músicos como António e Ricardo empreendem um projeto migratório marcado por muita precariedade, assemelhando-se fortemente com o movimento migratório vivido pelos chamados migrantes laborais, e a despeito das dificuldades inerentes a tal condição migratória, encontram um mercado da música brasileira ao vivo muito mais dinâmico e que oferecia maiores oportunidades de colocação profissional.

É no âmbito desta relação entre período de chegada em Portugal, condições de deslocamento e estratégias de desenvolvimento das carreiras musicais em Lisboa que proponho pensar na existência de 3 períodos distintos no escopo da migração de músicos brasileiros. Ao olharmos para a narrativa de Manuel, é possível pensar que este músico paulista experimenta outra forma de articulação da carreira musical a partir do momento em que chega em Lisboa. Enquanto João desempenhou outras funções relacionadas à música antes de consolidar uma carreira performativa, Ricardo chegou em Lisboa com o auxílio de uma rede social acionada no momento de sua saída do Brasil que lhe assegura uma colocação profissional imediata. Manuel adentrou o mercado da música brasileira ao vivo na cidade porque “esbarra” com ele em suas andanças pelo Bairro Alto. Interlocutores que chegaram em Lisboa ainda mais recentemente, a partir de 2011, encontram um cenário muito parecido com aquele encontrado por Manuel – ainda que as mudanças nas dinâmicas da noite lisboeta e a presença de um grande número de músicos brasileiros tenham acarretado uma deterioração das condições de trabalho, sobretudo em relação aos valores de cachê pagos pelos contratantes, a dinâmica de entrada no circuito de música brasileira ao vivo nas zonas centrais da cidade é relativamente simples. Na medida em que esta presença consolidou-se ao longo dos anos, tornou-se mais fácil para um músico chegar em Lisboa sem contactos anteriores e redes estabelecidas com pessoas ligadas às práticas musicais e, mesmo assim, conseguir um espaço de atuação. É o caso de Teresa e Nuno, que saíram do Brasil em 2014 e 2013 respectivamente, e munidos de um portfólio de suas atividades musicais, conheceram os espaços de apresentação dos brasileiros na cidade e em pouco tempo puderam dar continuidade às suas carreiras.

As experiências de João, Ricardo, Manuel e de outros interlocutores revelam, a meu ver, três momentos distintos do circuito da música brasileira presente na cena do entretenimento noturno lisboeta que, por sua vez, fomentam três diferentes formas de articular a experiência migratória com a prática musical. Tais diferenças são patentes em outras trajetórias que acompanhei durante o trabalho de campo e reiteram essa ideia levantada de que ao período em que acontece a mobilidade internacional, condiciona-se os modos de desenvolvimento da carreira vivenciados pelos músicos brasileiros.

Uma vez que o histórico das migrações brasileiras em Portugal e as formas de análise deste fenómeno desenvolvidas pelas Ciências Sociais foram expostos,

proponho a apresentação de um debate mais alargado sobre a condição migratória que perpassa as trajetórias dos músicos brasileiros em Lisboa.

4. Músicos migrantes

Num dos momentos em que saí da sala principal do estúdio para ir fumar na zona dos fumadores, António começou a gozar com José, chamando-o de goiano. José é natural de Brasília, a meu ver, a referência ao estado de Goiás deve-se à proximidade entre o Distrito Federal e a cidade de Goiânia. José ri-se e diz que vai chamar o SEF pra prender aquela malta toda! Depois deste momento de brincadeiras e piadas, sento-me no sofá da zona de fumadores e ponho-me à conversa com Lourenço, José e Afonso. Os três comentam o facto de que passaram por algumas dificuldades para conseguirem se regularizar em Portugal. Bruno conta que diante da dificuldade de conseguir a autorização de residência junto ao SEF, teve que voltar ao Brasil, pedir um visto no Consulado de Portugal em São Paulo para, então, retornar a Lisboa. Afonso relembra um momento mais grave e delicado de sua experiência – quando era irregular no país, no início dos anos 2000 (ele não me disse o ano especificamente) foi apanhado numa rusga do SEF, ficou preso durante 2 dias, sendo deportado depois da sua detenção. Quando voltou para o Brasil após a deportação, organizou-se a partir dos contactos que já tinha aqui e conseguiu tirar um visto de trabalho no Consulado de Portugal em Salvador, criando uma forma de retornar a Lisboa numa situação regular (Trecho do Diário de Campo – 13 de Fevereiro de 2015).

A passagem retirada do Diário de Campo acima apresentada mostra essa relação de proximidade entre as experiências vividas pelos músicos e os migrantes brasileiros em geral – as narrativas sobre os tempos em que viviam de forma irregular no país, as piadas relacionadas ao SEF, as referências aos estados com grande concentração de migrantes (Goiás e Minas Gerais) evidenciam os percalços que estes sujeitos encontraram ao longo de seus percursos de migração e que não são em nada diferentes daqueles vividos quotidianamente pelos migrantes laborais.

Como já afirmei neste capítulo, os músicos brasileiros em Lisboa lidam com uma experiência de migração que pode ser percebida a partir de duas interfaces: a primeira relaciona-se com a partilha de uma condição migratória que é transversal aos outros migrantes brasileiros; a segunda diz respeito à articulação de suas práticas musicais como um aspecto que diferencia e qualifica a mobilidade que vivenciam. Neste sentido, os interlocutores desta pesquisa não descrevem trajetórias comparáveis àquelas descritas por músicos brasileiros consagrados nacional e internacionalmente. É por isso que o sentido da experiência vivida por António é substancialmente diferente daquela vivida por Adriana Calcanhoto, por exemplo. A dualidade que caracteriza a experiência destes músicos revela a forma como as práticas musicais são

capitalizadas de modo a contribuir para a emergência de projetos migratórios que, a despeito da proximidade com projetos migratórios laborais são qualitativamente diversos destes. Tal distinção qualitativa deve-se ao capital simbólico que angariam ao desenvolverem práticas musicais fundamentadas na produção musical brasileira, cujo potencial de circulação internacional excede as trajetórias individuais destes sujeitos.

Paula Togni (2014) ao trabalhar com jovens vindos de origens humildes traz à tona as discussões em torno das questões de classe que subjazem às análises dos movimentos migratórios contemporâneos:

a palavra imigrante, como sugere Bryceson e Vuorela (2002), tende a trazer consigo importantes conotações de classe e é aplicada mais facilmente para pessoas que são consideradas desprivilegiadas económica ou politicamente, e que esperam melhorias dessas circunstâncias através da mobilidade (Togni 2014: 35)

Neste contexto em que a palavra imigrante soma-se suposições acerca das origens sociais dos sujeitos, alguns músicos buscam, através de seus discursos quotidianos, distanciar-se desta condição pouco privilegiada, assinalando as formas como já se sentem totalmente inseridos na sociedade portuguesa, lançando mão de estatutos de regularização privilegiados – como ter cidadania europeia, ter filhos nascidos em Portugal, etc. Desta forma, estas nuances presentes nas falas e ações dos músicos com quem trabalhei acabam por reiterar, em alguma medida, tal condição migratória presente em suas trajetórias, tentando fazer com que suas conquistas de integração sejam indicadores de um distanciamento desta condição à qual estiveram submetidos em momentos anteriores de sua experiência de mobilidade. Este esforço de diferenciação acontece, como no caso do Jorge, como uma tentativa de se distanciar do outro imigrante subalternizado, assinalando um estatuto de privilégio dos músicos migrantes¹⁰. Diversas vezes ao longo do trabalho de campo, quando comentava com ele sobre minha investigação, ele abstinha-se de se reconhecer como um possível interlocutor por não se considerar mais um imigrante e indicava-me pessoas a quem ele atribuía tal classificação para que eu pudesse conversar, entrevistar, etc.

Neste jogo de aproximação e distanciamento em relação à atribuição do estatuto de imigrante, o tempo de estadia em Portugal possui um peso importante e é

¹⁰ Este posicionamento tende a ser uma atitude geral da classe média migrante que, comumente, considera-se expatriados e não migrantes.

utilizado como uma forma de negociar as posições ocupadas dentro da sociedade lisboeta e na relação com os outros brasileiros. Para os músicos com quem trabalhei, ser imigrante ou ser luso-brasileiro são códigos que são acionados ou silenciados dependendo do lugar que estão a ocupar em determinado momento: retomo, mais uma vez, os discursos de Jorge nesse sentido, quando se tratava de momentos de diálogos mais formais, ele reiterava seu lugar privilegiado dentro da sociedade portuguesa (a cidadania portuguesa, sua ocupação como funcionário público, etc.); em momentos de informalidade, como conversas sobre futebol, carnaval e outras epítomes daquilo que se considera *brasilidade*, ele acionava a sua condição de autêntico brasileiro (original do Rio de Janeiro, adepto do Flamengo, etc.): «como eu sou, eu me coloco como supranacional, até porque também tenho nacionalidade portuguesa, cidadão do mundo... não me coloco como brazuca, né?».

O meu entendimento sobre a condição migratória partilhada pelos músicos com quem trabalhei com os migrantes brasileiros em geral residentes em Portugal liga-se aos processos de negociação com a sociedade de acolhimento inerentes à experiência migratória e que encerra processos de subalternização, jogos identitários, formas de adaptação e estabelecimento, etc. Ser migrante brasileiro compreende um estatuto específico dentro da sociedade portuguesa que inclui aspectos harmoniosos e de conflitos que perpassam a vida quotidiana: as dificuldades em conseguir moradia, as exigências burocráticas das instituições governamentais (ir ao SEF, inscrever-se na Segurança Social e no Serviço Nacional de Saúde, entre outras), a rápida identificação da origem brasileira dada pelo sotaque ao falar a língua portuguesa e a tendência em ser tratado a partir de estereótipos negativos ligados aos brasileiros (Fernandes 2017). Assim, os músicos que chegam em Portugal e buscam desenvolver suas carreiras no país são confrontados diariamente com os percalços que perpassam a realidade de brasileiros que vieram para cá apenas com o plano de melhorar suas condições de vida (Guerreiro 2012).

Neste momento proponho apresentar a trajetória de migração e esforços em continuar uma carreira artística empreendidos por Clara, cantora natural de Salvador, capital do estado brasileiro da Bahia, que vive em Lisboa desde 2015, mas que começou sua experiência migratória em 2004, e ao longo destes anos a viver na Europa, Clara encontrou inúmeras dificuldades e percalços. No entanto, no momento em que eu realizei meu trabalho de campo a cantora vivia um momento de muitas conquistas em sua carreira.

«Eu vim com o meu grupo. Porque, na verdade, quando a gente tava na França, a gente teve uma proposta de ir pra Itália e que iríamos ganhar mundos e fundos, aquela mesma insólita mentira. E a gente foi, chegou lá era uma mentira, não tinha nada, não tinha nem casa... não tinha nada. Nada. [...] A gente chegou lá e o cara prometeu tantas coisas que não eram reais, e eu fui trabalhar como bailarina de samba num restaurante. Eu tinha que me virar. Então eu não sabia usar salto alto, eu não sabia sambar e eu tive que aprender aos poucos e foi engraçado esse processo. Virei sambista!» [...] Depois dessa desilusão coletiva em Turim, Clara e seu grupo ainda participaram de um festival latino-americano em Pescara, no seu regresso à cidade foram surpreendidos por uma rusga policial e ela e uma amiga foram presas, apesar de terem documentos em dia. Ela disse que ficou 14 dias presa na Sicília, muito longe de Pescara, local onde foi inicialmente detida. «E eu e minha amiga falávamos que íamos sair dali, que tínhamos documentos e que eles não sabiam que éramos. [...] E era tudo super precário, banheiro, essas coisas... Enfim, essa foi a minha experiência de início como imigrante na Europa». Ao fim desta experiência traumática, Clara decidiu ficar na Europa indefinidamente; morou na Itália, e cerca de 4 anos depois, foi para a Inglaterra.

Em Londres, Clara percorreu os caminhos comuns aos migrantes brasileiros na cidade, trabalhou durante muitos anos na restauração (lavou pratos, serviu mesas, etc.). Neste período, trabalhou alguns anos num pub que oferecia música ao vivo e onde Clara tinha oportunidade de cantar: «eu lembro que eu cantava no Pub, porque o Pub tinha música ao vivo, então eu trabalhava no bar e ia cantar. Então todo mundo já vinha pro bar pra me ver [...] Depois disso, fui trabalhar em loja, consegui o trabalho na loja que tanto queria, por mais que tenha me safado a vida, eu odiava trabalhar na restauração, porque é um trabalho que é difícil, exige muito de você, entendeu?».

Ao longo do tempo que viveu na capital inglesa, veio a Lisboa algumas vezes passar férias e sempre teve o desejo de um dia morar aqui: «porque eu já tinha vindo pra cá de férias várias vezes e me apaixonei por isso aqui. Como é que eu vou dizer? Londres é uma cidade maravilhosa, sinto uma saudade incrível, mas aqui você vive, você quer construir família, eu acho que aqui é o lugar ideal. Não só e pra música também, por eu falar a mesma língua, eu falo inglês, canto em inglês, mas não é a mesma coisa, sabe? Você falar a mesma língua, isso ajuda bastante. Eu achei, não sei, da primeira vez que eu vim aqui, eu senti que esse lugar tinha algo de especial [...] Porque Lisboa tem seus encantos, a comida é boa, e vamos falar de música, a música aqui é boa. [...] E eu me apaixonei mesmo, voltei pra Londres pensando em voltar. Eu fui dizendo que ia voltar um dia, mas eu não esperava que fosse ser tão rápido e também não esperava que ia conhecer o amor da minha vida lá, em Londres, e ele ser português e ser de Lisboa. E ele me pediu em casamento, em Londres, e falou: “você quer ir pra Lisboa comigo?” E eu, tipo, “caramba, você caiu do céu!”, aí foi quando tudo aconteceu. [...] E eu vim pra cá, faz um ano e um mês ou dois talvez». Enquanto esteve em Londres, ela aliou a vida como imigrante, trabalhando em empregos de baixa qualificação, com a continuidade de sua carreira musical iniciada no Brasil ainda durante a adolescência. «No início em Londres eu não ganhava dinheiro com música, mas depois sim» [...] Ao longo de sua experiência de migração, a cantora encontrou muitas dificuldades em conseguir aliar as duas facetas que compunham sua realidade: ser imigrante e cantora. «Eu acho que pra ser músico, pra viver da música, aqui na Europa, você tem que fazer muitos sacrifícios. Primeiro de tudo, você tem que amar muito aquilo que você faz, porque não é fácil,

de início não é fácil. Ao menos eu não achei fácil, porque você tem que chegar num meio que é difícil. Porque, assim, no Brasil, foi muito mais fácil criar a minha carreira lá do que aqui. Eu morei 7 anos em Londres; sim, eu toquei em alguns dos melhores bares de Londres; sim, eu fiz parte de projetos lindos, mas eu não fiz aquilo que eu quis. O que eu só vim a realizar aqui em Portugal, gravar um CD, entende?» [...] em Portugal, conseguiu estabelecer redes importantes que impulsionaram a sua carreira; nos primeiros meses em que estava em Lisboa, conheceu um *manager* de uma gravadora que gostou do seu trabalho durante a sua primeira apresentação na cidade. Eles mantiveram o contacto, a cantora mostrou parte do seu portfólio, ele gostou e propôs uma parceria. Com ele e duas assessoras de imprensa formou uma equipe, e com ela, a cantora gravou um CD próprio que está disponível nas lojas FNAC, no Spotify. Durante o período de divulgação do álbum composto, Clara realizou um concerto de lançamento no Teatro do Bairro, percorreu todas as lojas FNAC do país e participou de inúmeros programas de televisão (Trechos do Diário de Campo e Entrevista realizada em 9 de Maio de 2016).

A narrativa de Clara faz-me refletir sobre o modo como os músicos brasileiros migrantes articulam a condição migratória com suas práticas musicais, e como a cidade de Lisboa apresenta-se como um lugar propício ao desenvolvimento de suas carreiras na medida em que há um circuito de música brasileira ao vivo consolidado. Ou seja, a trajetória da cantora é permeada por eventos que exemplificam por um lado, que a música emerge como um espaço privilegiado para a agência destes indivíduos que, confrontados com as dificuldades que seu estatuto de migrante implica, encontram na prática musical uma forma de exercerem aquilo que lhes satisfazem e que lhes proporciona a oportunidade de forjar um lugar na sociedade que os acolhe diferente do lugar de subalternidade conferido aos migrantes em geral. Quando sai do seu emprego onde lava pratos e dirige-se para uma apresentação, Clara despe-se de uma condição de subalternidade e adentra um espaço de visibilidade, onde os presentes estão ali para usufruir da sua prática musical. Por outro lado, sua trajetória reitera a minha impressão de que os percalços vividos pelos migrantes em geral, sobretudo os chamados migrantes laborais, são também partilhados pelos músicos migrantes – a vulnerabilidade em relação às autoridades do país onde vivem, a burocracia com a qual têm que lidar quotidianamente, a necessidade de realizar trabalhos físicos e exaustivos, etc.

A história vivida por Ana, assim como a de Clara, também mostra a relação de dualidade inerente à realidade dos músicos brasileiros em Lisboa. A cantora saiu da cidade do interior de São Paulo com 26 anos e foi para a Suíça em 2007, onde trabalhou como manicura – mesma ocupação profissional que tinha no Brasil. Anos depois de sua chegada, decidiu retomar sua prática musical e dar início ao

desenvolvimento de uma carreira em Genebra ao entrar em contacto com o circuito de música brasileira ao vivo existente na cidade. Viveu de forma legalizada no país durante quase três anos, quando depois de passar uma temporada no Brasil não conseguiu renovar seus documentos. Seguiu com a sua vida em Genebra a despeito de seu estatuto legal, mas a partir do momento em que sua carreira musical começou a crescer significativamente e diversos convites para atuar fora da Suíça surgiram, a necessidade de regularização tornou-se incontornável. Diante de dificuldades de regularização em território suíço, seguiu os conselhos de alguns amigos e decidiu mudar-se para Portugal com a esperança de que aqui conseguisse resolver seus problemas de documentação com maior facilidade, devido aos diversos acordos de cooperação entre o país e o estado brasileiro. Ao chegar, estabeleceu-se em Cascais e começou a trabalhar numa loja com contrato de trabalho, e paralelamente à essa ocupação profissional, que lhe garantia um contrato de emprego e a possibilidade de regularizar sua situação junto às autoridades portuguesas, deu início às suas atividades como cantora dentro do circuito da música brasileira ao vivo na cidade de Lisboa. Sua trajetória aproxima-se daquela vivida por Clara na medida em que as duas cantoras não tinham Portugal como primeiro destino de migração, mas em ambos os casos a vinda para Lisboa propiciou importantes avanços no modo como articulavam suas carreiras musicais.

Cheguei no dia 17 de março e no dia 27 já tinha arrumado emprego com contrato, que eu encontrei por minha conta, distribuindo currículo. Aí, no começo de abril eu pensei: «meu, vou ficar aqui em Portugal e vou ficar aqui de boa só trabalhando? Das duas, uma: ou eu vou estudar ou eu vou correr atrás da música. Mas como se eu não conheço ninguém?» [...] aí peguei, fui no Facebook e procurei «Brasileiros em Portugal», apareceu um monte de páginas. Aí coloquei numa página de brasileiros em Portugal: «olá, sou brasileira, recém chegada em Portugal, cantora de samba de raiz e bossa nova, não toco nenhum instrumento. Gostaria muito de me integrar na música em Portugal, mas não conheço ninguém. Estou afim de fazer novas amizades, dentro do meu universo musical de preferência». Aí o Jeff [músico brasileiro muito conhecido dentro da cena lisboeta que foi embora da cidade logo no início da realização do trabalho de campo] me adicionou como amiga, me mandou uma mensagem e falou: «Seja bem vinda, essa país é maravilhoso. Você vai ouvir falar muito da música brasileira aqui, eu conheço muita gente, mas eu tenho certeza de que se você procurar o António Gomes, ele vai te ajudar» [...] Aí entrei no Facebook do António e mandei uma mensagem pra ele; o António me levou nos bares do Bairro Alto, e eu cantei nuns três ou quatro bares, dei uma canja, ficamos rodando a noite nos bares que tinha música, ele conhecia todo mundo [...] Aí eu virei pra ele e falei, «eu achei legal, mas eu queria cantar samba, cara!» Então ele virou e falou assim, «então você vai domingo, eu vou te passar o endereço, você vai num bar que chama

Água de Beber e você vai procurar ou pelo Jorge ou pelo Rui». Aí eu cheguei lá no Água de Beber, tava dançando, me acabei né? Nossa, adorei aquilo ali, cara. Daí cheguei assim, «quem é Jorge?», o Jorge falou, «sou eu». Então eu peguei, tomei umas duas ou três cervejas pra timidez ir embora, e disse: «eu vim aqui a mando do António, porque eu sou cantora de samba e eu não conheço ninguém». Ele olhou pra mim e disse, «você é cantora? Pega o microfone e canta!» Você estava lá inclusive, lembra? [...] Aí depois que terminou, eu perguntei pro Jorge, «e aí, vamos trabalhar junto?»; ele falou, «vamos conversar!». Aí a gente conversou, conversou, conversou e é isso, a música começou aqui em Lisboa e agora eu tô aí, né? (Ana – Entrevista realizada em 31 de Maio de 2016).

Enquanto as duas trajetórias revelam as formas como os músicos migrantes articulam a condição de migrante com o desenvolvimento de suas carreiras, as narrativas apresentadas por estas duas cantoras que viveram experiências prévias noutros países europeus reiteram o potencial de circulação da música brasileira no cenário internacional e, de alguma maneira, assinalam a peculiaridade que o circuito desta música presente na cidade de Lisboa que propiciou um crescimento significativo de suas carreiras musicais.

Durante o trabalho de campo, pude compreender o tamanho da importância que este circuito tem para a cena do entretenimento noturno lisboeta e perceber como as redes estabelecidas entre os músicos migrantes colabora para a manutenção desta importância e consolidação deste circuito. Ao mesmo tempo, é a existência deste circuito que proporciona a reprodução das práticas musicais destes sujeitos, revelando uma espécie de retroalimentação entre estas duas dimensões: o circuito viabiliza a circulação dos músicos e o desenvolvimento de suas carreiras, enquanto os músicos fomentam a permanência e consolidação do circuito.

Como já referi anteriormente, o momento em que chegam em Lisboa e a população brasileira que encontram são fatores determinantes para o modo como os sujeitos articulam suas experiências enquanto músicos e migrantes. O que vi ao longo do trabalho de campo é que aqueles que chegaram durante a primeira vaga migratória contaram com menos redes de apoio em Portugal – tanto no que diz respeito à saída do Brasil quanto às formas de adaptação ao novo país após a chegada. Além disso, encontraram um cenário pouco propício para que conseguissem continuar a desenvolver suas carreiras musicais do modo como faziam no Brasil. Isto é, ainda que houvesse um interesse generalizado por bens culturais brasileiros no país, fomentado principalmente pela presença massiva de telenovelas, o mercado específico de música ao vivo era ainda incipiente; não havia um circuito consolidado de bares, restaurantes

e outros espaços que ofereciam música brasileira. Para estes sujeitos a chegada em Portugal provocou diversas mudanças na forma como desenvolviam seu ofício, fazendo com que, nalguns casos, adentrassem espaços de prática musical maioritariamente portugueses. Na trajetória percorrida por João essa aproximação à cena musical portuguesa, nomeadamente do fado, deu-se de forma natural e relacionada com as oportunidades que encontrou ao longo de seus primeiros anos em Lisboa.

A cena de música brasileira que João encontrou quando chegou em Lisboa não o interessou, pois era maioritariamente composta por músicos «não profissionais», ou seja, brasileiros com outras ocupações que tocavam nas horas vagas «para agradar os consumidores de novela». Diante desta cena pouco organizada para a prática musical brasileira, ele enveredou-se por outros cenários musicais, nomeadamente da música pop portuguesa. [...] Atualmente, a atuação de João está concentrada no circuito do fado presente na noite lisboeta, tocando ocasionalmente com músicos brasileiros em projetos que lhe interessam, como na roda de choro organizada por Jorge, onde o conheci (Trecho do Diário de Campo, 20 de Julho de 2016).

As diferenças nos modos de inserção no mercado laboral dos músicos e de articulação da carreira musical no contexto português sugerem que as duas interfaces que perpassam suas trajetórias de migração são articuladas diversamente de acordo com o contexto que estão viver. Assim, emerge a necessidade de uma constante negociação entre a condição migratória e o potencial de diferenciação que o uso do capital compreendido pela música brasileira oferece, dependendo do momento histórico da presença dos brasileiros em Lisboa em que estão inseridos. Afinal, o circuito da música brasileira na cidade é alimentado pela presença dos músicos brasileiros, de público que busca consumir tal música e da iniciativa de contratantes, nomeadamente proprietários de bares e restaurantes, que consideram a oferta desta música um bem passível de valorizar seus estabelecimentos e aumentar seus lucros.

Ao longo do trabalho de campo, pude perceber que ligados às formas de inserção dos músicos neste mercado estão dois aspectos que preenchem duas camadas presentes na experiência destes sujeitos e que levantam diferentes reflexões: a forma como a condição migratória liga-se às experiências de cidade que os sujeitos vivem e, por conseguinte, condiciona os modos de entrada e estratégias de permanência desenvolvidas pelos músicos de modo a assegurar o lugar que ocupam no circuito da música brasileira ; e o modo como a relação entre este circuito e as práticas musicais

dos brasileiros implica adaptações e mudanças relevantes na forma de atuação desenvolvidas pelos músicos.

Como já referi ao longo deste capítulo, as condições de mobilidade vividas pelos músicos brasileiros estão proximamente ligadas aos modos como os migrantes em geral vivenciam seus projetos migratórios. Estas condições refletem-se nas formas como os músicos experienciam a vida em Portugal – os caminhos que percorrem, os lugares que passam a fazer parte da nova vida que constroem, as formas de habitação e sobrevivência financeira que desenvolvem, etc. – definindo, direta ou indiretamente, as oportunidades de continuar ou iniciar carreiras musicais que encontram.

Lourenço nutria desde muito jovem o desejo de um dia conseguir viver exclusivamente de música: o momento em que ganha um violão comprado pela irmã mais velha aos quinze anos, os esforços que empreende para aprender a prática musical, a relação com a igreja evangélica que viabilizou a aprendizagem e o domínio do instrumento, as visões que tinha sobre músicos que tocavam em bares e restaurantes da sua cidade natal. Diante de inúmeras dificuldades e contingências da vida, este desejo tornou-se algo latente, sendo preterido devido às necessidades de sobrevivência financeira e construção de sua vida adulta. Com dezanove anos, o músico decide iniciar seu percurso de migração impulsionado pelo fracasso dos planos que tinha para o seu futuro em sua cidade no estado brasileiro de Minas Gerais e pelo facto de que sua namorada à época tinha se mudado para Portugal. A ideia de que moraria em Lisboa desvanece-se ao chegar e perceber que sua namorada não vivia na capital portuguesa, mas numa aldeia localizada nos arredores da cidade, na zona localizada entre o concelho de Mafra e Sintra. Seus primeiros anos no país limitam-se ao trabalho e à idas numa igreja evangélica que conheceu na zona em que vivia e onde encontrou a possibilidade de continuar com a prática musical. Aos poucos, seus caminhos como migrante foram trazendo-o para mais perto da cidade de Lisboa, tendo conseguido mudar-se para cá apenas seis anos de sua chegada.

Nos primeiros anos da sua experiência migratória a prática musical andava em paralelo com a atividade que garantia seu sustento financeiro – nos primeiros quatro anos trabalhou na restauração, depois foi gerente numa churrasqueira em Chelas, onde trabalhou por três anos, até 2011, quando começou a dedicar-se integralmente à música. Apenas em 2010, seis anos depois de ter chegado em Portugal, veio morar em Lisboa, depois de ter vivido numa aldeia na zona de Mafra e no Barreiro. [...] Foi a partir de um momento de descoberta pessoal e mudança para a cidade de Lisboa que sua trajetória artística muda completamente; além de conhecer aquilo que

chama de «verdade», Lourenço separou-se da namorada responsável pela sua vinda e conheceu o Bairro Alto.

«Aí nessa pira de tocar, sempre com esse desejo, eu descobri o Bairro Alto com esse meu amigo. E aí eu via o pessoal tocando e eu pensava ‘que massa!’ e conheci os meninos [enumera nomes de vários músicos brasileiros que percorrem o circuito de música ao vivo naquela zona]; logo que eu comecei a vir para o Bairro, com esse meu amigo, eu vinha e ficava tocando na rua, brincando. E eu percebi que toda vez que a gente ficava tocando, parava um monte de gente a nossa volta e ficava dançando e cantando – e eu ficava ‘caralho, que massa!’». Foi assim que Lourenço adentrou o circuito de música brasileira existente nas áreas centrais e turísticas de Lisboa, começou por tocar nas ruas do Bairro Alto que há pouco descobrira e, aos poucos, foi ficando conhecido pelos transeuntes habituais, por outros músicos e donos de estabelecimentos que acabaram por chamá-lo a tocar nalguns bares ali (Trechos do Diário de Campo e Entrevista realizada em 19 de Maio de 2016).

É o contacto com a cena do entretenimento noturno nos bairros centrais da cidade que faz com que o desejo de Lourenço de ser apenas músico, outrora adormecido, voltasse a habitar os seus planos de vida; é a tomada de consciência de que existe em Lisboa um circuito de música brasileira ao vivo a ser trilhado, que inclui a possibilidade de ganhar dinheiro nas ruas e nos bares e restaurantes, que oferece ao músico a oportunidade de viabilização de uma carreira musical, algo que parecia improvável no momento em que chega em Portugal. E é neste sentido, partindo da experiência vivida por Lourenço, mas também presente na narrativa de outros músicos, que proponho refletir sobre a imbricação entre a condição migratória – e as formas específicas de experiência da cidade que tal condição implica – e o modo como estes sujeitos articulam sua entrada e galgam sua permanência neste circuito de música brasileira e, por conseguinte, desenvolvem suas carreiras musicais.

Togni (2014) apresenta importantes contribuições para pensar a forma como os migrantes circulam dentro das cidades e como essa forma de circulação é informada pelas condições subjacentes à experiência de migração que vivenciam; em seu trabalho, a antropóloga reflete sobre as trajetórias empreendidas por jovens vindos de uma pequena cidade no interior de Minas Gerais e que desenvolvem a maior parte de seus projetos migratórios na Europa no Cacém, freguesia do concelho de Sintra, considerada uma zona periférica da Área Metropolitana de Lisboa, fazendo com que em suas concepções sobre as experiências que vivem, a Europa que buscavam encontrar quando saíram do Brasil compreende a zona do Cacém (Togni 2014, 114). Seguindo tais reflexões, penso que a forma como os músicos brasileiros articulam a posse de um capital simbólico diferenciador dado pela prática musical e viabilizam

sua entrada num circuito musical, o qual eles mesmos sustentam, depende fortemente da forma como acontecem suas experiências de mobilidade, cujas condições e características remontam às suas origens no Brasil, às redes estabelecidas que possibilitam o deslocamento e auxiliam o estabelecimento em Portugal, etc. O circuito da música brasileira ao vivo nas zonas turísticas e centrais da cidade de Lisboa existe e é visível para aqueles que se movem nestas zonas e, no âmbito da política das mobilidades (Hannam et al 2006), potenciais de mobilidade existem lado a lado às imobilidades. Estar em Portugal não concede aos músicos brasileiros o contacto imediato com este circuito, as condições que informam e caracterizam suas experiências de deslocamento definem quais são os *mundos possíveis* (Appadurai 1996; Togni 2014) por onde circular. Esta relação pode ser pensada a partir do contraste existente entre as trajetórias de Lourenço e Teresa: a cantora cearense sai do Brasil para fazer um curso de mestrado, deste modo, inicia uma experiência de mobilidade permeada de privilégio, diferentemente do percurso trilhado por Lourenço, que a posiciona em espaços igualmente privilegiados e centrais da cidade de Lisboa. Assim, ao chegar na cidade, ela imediatamente depara-se com uma produção de música brasileira, à qual considera de excelente qualidade e próxima das aspirações musicais que fundamentam sua carreira.

Neste momento, volto-me ao segundo aspecto que reveste a experiência dos músicos brasileiros a partir de sua inserção no mercado de trabalho. A relação simbiótica entre o circuito da música ao vivo e as práticas dos músicos brasileiros revela algumas lógicas subjacentes ao consumo da música brasileira na cena do entretenimento noturno lisboeta que são, em alguma medida, transversais à prática musical brasileira em circulação internacional: as mudanças no modo como os músicos organizam suas apresentações, nomeadamente em termos do repertório escolhido; as demandas trazidas pelos diferentes públicos; as expectativas existentes em relação ao que é considerado música brasileira; e os estereótipos e representações reificadas que tais expectativas encerram.

As mudanças mais substanciais relacionadas às práticas musicais desenvolvidas pelos músicos com quem trabalhei referem-se ao repertório apresentado em suas atuações. Tais mudanças apresentam-se tanto para os músicos que já possuíam uma carreira musical em andamento no Brasil quanto para aqueles que iniciaram este percurso em Lisboa, emergindo da necessidade de adaptar as músicas apresentadas às expectativas do público para quem se apresentam. No

cenário do entretenimento noturno lisboeta, as apresentações de músicos brasileiros respondem às demandas de um público brasileiro ávido por consumir músicas que remetem ao seu país de origem, caracterizando-se por um consumo nostálgico que ao mesmo em que conforta sentimentos saudosistas, cria lugares de pertencimento numa realidade deslocada. Por outro lado, ao localizarem-se em zonas centrais da cidade, estas apresentações também direcionam-se a um público português e estrangeiro (de residentes e turistas) que enxergam nas práticas reproduzidas pelos músicos brasileiros a possibilidade de consumir o Brasil sem sair da Europa (Guerreiro 2012).

Esta dupla função realizada pelo circuito à qual já me referi anteriormente, levanta alguns desdobramentos possíveis: põe em debate a persistência de localismos e a reprodução de padrões identitários fundamentados no nacionalismo dentro de um cenário estrangeiro, e em última instância, global; e revela as formas de negociação constantes travadas entre os migrantes brasileiros e a sociedade portuguesa, na quais a música emerge como uma ferramenta a ser acionada de forma positiva com o objetivo de assegurar uma integração harmoniosa entre brasileiros e portugueses. Para que estas práticas musicais extrapolem as fronteiras de um consumo restrito à população brasileira, faz-se necessário que se torne palatável ao consumo mais internacionalizado.

Como já discuti em capítulos anteriores, o potencial de circulação internacional recai sobre algumas formas específicas de música brasileira, estando tantas outras limitadas ao consumo regional. Por isso, a experiência de migração vivida pelos músicos brasileiros também impõe condições específicas para que a música, produto de suas práticas, transforme-se em capital simbólico que os diferencia dos outros migrantes brasileiros. A visibilidade e a construção de um lugar específico no âmbito da sociedade portuguesa é mais bem sucedida se suas práticas responderem aos ideais e estereótipos de *brasilidade* alimentados pelos portugueses e outros estrangeiros.

O discurso de que seus repertórios passaram por adaptações é transversal aos músicos com quem conversei no trabalho de campo; em alguns casos, essa necessidade de adaptação acarreta mudanças profundas no modo de desenvolvimento de suas carreiras; noutros, essa adaptação foi mais subtil, compreendendo apenas algumas mudanças relacionadas à popularidade de algumas canções em comparação com outras. Para a experiência vivida por Teresa, por ter chegado em Lisboa em 2014, num momento em que o circuito da música ao vivo já estava bem estabelecido,

a cantora conseguiu dar continuidade à sua carreira em espaços que ofereciam um tipo de música brasileira muito próximo daquele que fazia no Brasil, com a diferença de que aqui, segundo ela, há menor influência das «músicas de passagem», termo que Joana utiliza para se referir aos grandes sucessos de rádio, extremamente massificados, cuja qualidade musical é normalmente questionada.

Se eu estou no meu país e ele tem uma efervescência musical acontecendo o tempo todo, existe também um poder mediático muito grande, em que as músicas de ocasião chegam, tomam conta, ficam no ápice das paradas de sucesso e depois vão embora; vêm e vão embora, vêm e vão embora... a gente ali, a gente acaba se perdendo nesse movimento de chega, faz um boom e vai embora. Aqui, como não tem esse boom, não tem essa efemeridade dessa música de passagem, que eu chamaria música de passagem, fica mais consistente o que é música de qualidade mesmo, que são aquelas músicas que permanecem no Brasil apesar dessas de passagem, uma vêm e vão, mas aquelas vão continuar sempre, elas estão sempre ali (Teresa – Entrevista realizada em 1 de Junho de 2016).

Esta fala de Teresa revela a ideia já debatida de que algumas músicas recebem o selo de autenticamente brasileiras enquanto outras não o têm, e reforça a tese de que num contexto de migração, ideias nacionalistas e estereótipos advindos destas representações nacionais historicamente construídas são reproduzidas de forma mundana, através de ações quotidianas levadas a cabo pelos migrantes. No cenário da música brasileira ao vivo nas zonas centrais em Lisboa, essa reprodução torna-se patente: todas as noites inúmeros bares e restaurantes da cidade tocam músicas canónicas da cultura brasileira e, consciente ou inconscientemente, são responsáveis pela disseminação de estereótipos e representações de *brasilidade* de forma claramente mundana (Billig 2004 [1995]; Edensor 2002; Guerreiro 2012).

Em bares e restaurantes do Bairro Alto e do Cais do Sodré, por exemplo, os proprietários que contratam músicos brasileiros para atrair clientes não desejam que este público seja formado apenas por brasileiros, tornando-se numa espécie de casa especializada em consumo desta população imigrante. Eles desejam atrair uma determinada parcela dos imigrantes brasileiros que consomem esse tipo de música, mas acima de tudo, desejam atrair estrangeiros e portugueses que apreciam a música considerada verdadeiramente brasileira. O repertório seleciona o público e, portanto, viabiliza a existência de um circuito da música brasileira num cenário mais amplo compreendido pelo entretenimento noturno nas zonas centrais da cidade de Lisboa. A relação entre a música ofertada e o público faz-se presente nos diferentes estabelecimentos que oferecem música brasileira. Enquanto fazia o trabalho de campo

podia enxergar claramente esta lógica subjacente ao circuito da música brasileira; as mudanças que aconteceram na dinâmica do entretenimento noturno lisboeta, fazendo com que mais portugueses deslocassem-se para a região do Cais do Sodré e ficando o Bairro Alto mais circunscrito a um público de turistas estrangeiros, ressoaram nos modos de organização das apresentações dos músicos brasileiros. Diante de um público maioritariamente estrangeiro, nas suas apresentações no Bairro Alto os músicos preocupavam-se muito mais com a sonoridade e o ritmo das músicas apresentadas, pois o público buscava sobretudo a alegria e a sensualidade presentes nos imaginários sobre o Brasil. Neste contexto, ainda que os ritmos considerados regionais (como o *sertanejo* e o *funk carioca*, por exemplo) não estivessem presentes, havia uma maior flexibilidade na escolha das canções ligadas à chamada música popular brasileira, sendo incluídas nos repertórios músicas menos conhecidas internacionalmente, mas cujo ritmo era facilmente identificado como brasileiro. Em lugares com um público em certa medida mais exigente por ser mais conhecedor da música brasileira como um todo, as apresentações baseavam-se em músicas consideradas como sendo de muita qualidade; no entanto, nos dois casos a ideia de *brasilidade* era fundamental para o sucesso das práticas dos músicos.

No caso vivido por Lourenço, essa exigência de repertório é muito mais transformadora, pois o músico mal conhecia músicas considerada autenticamente brasileiras. Desta forma, a partir do momento em que adentra este circuito de práticas musicais confronta-se com o desafio de conhecer e posteriormente divulgar um Brasil que ele pouco conhecia. As mudanças que a sua entrada no mercado dos músicos brasileiros revelaram marcas da construção de uma identidade nacional que ele ignorava até então, fazendo com que a reprodução quotidiana dos nacionalismos que reforçam identidades nacionais como sugere o trabalho de Edensor (2002) acontecesse diretamente em sua vida de músico e migrante brasileiro em Lisboa. Ao mesmo tempo em que ele próprio alimentava-se de um ideário nacional, outrora difuso em suas relações com a identidade nacional brasileira devido a suas origens, Lourenço atuava como dispersor ativo de estereótipos e representações sobre o Brasil para um público diverso, composto de estrangeiros, portugueses e brasileiros – cada um bebendo dessa *brasilidade* de uma forma e confortando desejos específicos.

É aí que entra a parada do repertório, a parada do conhecimento musical. Porque a minha gratidão por ter vivido toda essa história, foi ter conhecido essa cultura da música brasileira; eu pensava: «o que é bossa nova? Porque

eu não conheço isso?». Aí que começou essa indignação de tudo, porque esse controle todo das massas é facto, eu vivi isso. Não é uma teoria da conspiração. Foi aí que eu comecei a ver a verdade. Então, hoje eu falo com os meninos: a gente aqui, a gente que está tocando em Lisboa hoje, desses anos todos pra cá, tem essa vantagem de conhecer uma cultura e uma música brasileira que o brasileiro que está lá no Brasil não conhece. Isso é foda. Por causa dos gringos, porque eles têm um conhecimento bom, eles têm acesso e o brasileiro lá não tem e isso é de propósito. Porque a indústria da música pop americana chegou no Brasil e fudeu com aquela merda toda. [...] Porque, por exemplo o samba. O samba pra mim, lá no Brasil, era coisa de terreiro de macumba, de favela e não é. No Rio de Janeiro eu acho que não é assim, mas onde eu nasci, em Belo Horizonte, era assim que o pessoal no meu bairro pensava. E eu fiquei indignado e comecei a correr atrás do prejuízo. [...] Eu sou como se fosse um português que se apaixonou pela música brasileira. Mas, ao mesmo tempo, eu sou grato por ter nascido lá. Porque quando eu comecei a ver que a música brasileira é importante para o mundo, tipo, eu estar aqui e ver o que ela faz com as pessoas... eu fui buscar o tempo perdido, mas também fui meio que interiorizar isso, buscar o que eu tinha dessas riquezas brasileiras, porque eu nasci lá; o que eu recebi disso sem querer e aí veio o Gonzaguinha e aí veio um monte de coisa e eu fiquei «Uau!». E eu lembrei de coisas, lembrei que minha mãe ouvia muito Djavan em casa, lembrei do 14 Bis, lembrei umas coisas do Clube da Esquina, poucas coisas, mas lembrei e, lembrei também que no Brasil tem muita a cultura dos barzinhos, então eu lembrava de quando eu ia com a minha mãe e minha tia em *happy hour* no centro da cidade e eu ficava ali sempre viajando nos caras que tocavam nas praças de alimentação, nos barzinhos, essas coisas. E eu recebi muita música dali; embora eles tocassem muita música pop, eu recebi muita música boa também disso aí. E até quando eu ia domingo na casa da minha avó almoçar, as músicas que ouvia nos quintais eu lembrei. Eu lembrei de tudo isso. Foi muito massa. Então, assim, o que eu toco hoje, eu comecei a buscar nesse momento (Lourenço – Entrevista realizada em 19 de Maio de 2016).

Sobre essa relação entre as formas de desenvolvimento das apresentações dos músicos brasileiros em Lisboa, o trabalho de Hoskin (2014) sobre músicos brasileiros em Madrid traz algumas reflexões interessantes acerca do modo como os estereótipos sobre a música em relação à identidade nacional brasileira – fundamentada em estilos considerado hegemónicos como a MPB, a bossa e o samba – são desafiados pela produção musical brasileira ancorada em ritmos mais regionais (como a *música sertaneja*, a *música brega*, etc.) dentro do Brasil, contribuindo para a construção de outras formas identitárias que rompem com as representações hegemónicas e apresentam alternativas capazes de abarcar toda a diversidade cultural que caracteriza o país em detrimento à construção historicamente informada da identidade nacional baseada em centros urbanos, como o Rio de Janeiro nomeadamente (Menezes Bastos 2007 e 2008; Vianna 2002 [1995]; Hoskin 2014). No contexto estudado por Hoskin, os músicos brasileiros residentes na capital espanhola buscam a todo o momento

articular essa identidade nacional hegemónica com esta outra mais regionalista, adaptando suas práticas musicais às expectativas dos públicos e contratantes. Deste modo, os espaços de apresentação localizados em regiões mais centrais da cidade e frequentado por um público espanhol, turistas estrangeiros e uma parcela da população imigrante da cidade demandam um repertório fundamentado nos ritmos considerados autenticamente brasileiros dentro dessa visão hegemónica de identidade nacional (Hoskin 2014). Neste contexto, os músicos buscam tocar «um pouco de tudo de modo a atrair uma audiência mais ampla incluída por espanhóis e brasileiros» (Hoskin 2014, 13).

Como já apontei anteriormente nesta tese, as formas de consumo de bens culturais brasileiros em Portugal, nomeadamente a música, possui contornos mais específicos que esta forma de consumo noutros países. Enquanto a articulação entre duas ideias de identidade nacional (uma hegemónica e outra mais regional) feita pelos músicos brasileiros em Madrid tenha se tornado necessária a partir da chegada de um grande número de brasileiros na cidade, em Lisboa a relação entre os ritmos considerados brasileiros e os ritmos regionais abarca outras nuances. Ainda que o aumento da população de imigrantes brasileiros tenha sido responsável pela proliferação de espaços, sobretudo em zonas de entretenimento noturno mais periféricas, dedicados à música brasileira das massas – mais regionalizada e descolada da ideia de música autenticamente brasileira e de qualidade – as percepções em torno da música considerada de grande qualidade e, por conseguinte, das formas de distinção social relacionadas ao gosto e ao consumo de determinados produtos culturais (Bourdieu 2013 [1979]) estão presentes em Portugal. Isto constitui, a meu ver, os mesmos movimentos de elitização e de apropriação da música popular brasileira considerada autêntica e de qualidade por parte de uma classe dominante no Brasil, podem ser transpostos à sociedade portuguesa, pois as relações entre os dois países excede o fenómeno das migrações contemporâneas. Seguindo as propostas de Isabel Ferin (2009), a ambivalência que caracteriza a presença significativa de brasileiros em Portugal revela-se na forma como os produtos culturais brasileiros são apreendidos na sociedade portuguesa.

Os brasileiros vivem, por sua vez, a imigração numa perspectiva ambígua: por um lado há um excesso de referências ao Brasil e às indústrias culturais brasileiras – música, publicidade, telenovela, autores e atores –, por outro lado há uma crescente relutância na população dominantes aos indicadores de identidade brasileira. Esta situação promove estratégias de convivência diferenciadas nos cidadãos, ora

silenciando as características de identidade mais visíveis, ora reforçando e carnavalizando os mesmos traços de identidade. O silenciamento dá-se sobretudo na mitigação do sotaque e na adaptação de comportamentos e hábitos de vestir e estar e a carnavalização acontece quando se exageram determinados traços culturais, muitas vezes estereotipados, que se sabe serem apreciados pela sociedade dominante (Ferin 2009: 146)

No caso dos músicos brasileiros o movimento de silenciar ou exagerar os estereótipos sobre o que é ser brasileiro dentro da sociedade portuguesa acontece de acordo com as expectativas de seus contratantes e, principalmente, de seu público. Inúmeras vezes ouvi de meus interlocutores que a escolha de repertório depende muito da forma como o público comporta-se e do quanto familiarizado com a música brasileira mostra-se ao longo das apresentações. Nas ocasiões em que há uma imensa maioria de brasileiros na audiência, os músicos possuem menor limitação de repertório, podendo arriscar-se a tocar canções que dificilmente extrapolam as fronteiras nacionais. Noutros episódios, em que a maioria do público é estrangeiro, por exemplo, os referenciais de *brasilidade* baseiam-se sobretudo na musicalidade, no ritmo e na ideia de alegria, fazendo com que o repertório dos músicos seja limitado por essas expectativas e gravitem através de canções facilmente identificadas como brasileiras (as canções *Mais que Nada* e *País Tropical* de Jorge Ben, e *Isto aqui o que é* de Caetano Veloso estão sempre presentes nestes casos).

Os músicos envolvem-se, então, nestes jogos de negociação constante, buscando a construção de um circuito de música brasileira ao vivo nas regiões centrais da cidade, fazendo com que este transforme-se num terreno propício para a consecução de suas carreiras musicais dentro de suas experiências de migração. Ao aceitarem as oportunidades e limitações que a consolidação de um circuito musical baseado em estereótipos e representações feitas sobre o Brasil, os músicos brasileiros participam ativamente, através de suas práticas musicais, de um lugar específico para a população brasileira residente na cidade de Lisboa. As limitações impostas pela necessidade de corresponder às expectativas de outrem a respeito do que entendem por música brasileira autêntica são articuladas de modo a garantir a sobrevivência deste circuito, destes espaços de atuação e, em última instância, da própria carreira musical destes sujeitos. Sánchez Fuarros em seu trabalho entre músicos cubanos e Barcelona assinala o modo como as práticas musicais em contextos de migração são responsáveis pela criação e manutenção de lugares específicos das populações migrantes no seio da sociedade que as acolhem – através das suas práticas musicais,

os migrantes cubanos fazem-se visíveis e audíveis à sociedade de Barcelona e adentram as formas de construção de uma imagem multicultural da cidade que se projeta para além de suas fronteiras (Sánchez Fuarros 2008; 2013a; 2013b).

Neste sentido, aproximando estas reflexões à trajetória percorrida pelos músicos brasileiros em Lisboa, a consolidação de um circuito de música brasileira ao vivo, ainda que traga em si limitações impostas pela necessidade de corresponder às expectativas daqueles que os contratam e consomem, constitui um momento de visibilidade destes sujeitos que vivem uma experiência de mobilidade permeada por precariedade e formas de subalternização. Ao serem responsáveis por construir «pedaços do Brasil em Lisboa» através das suas práticas musicais e da reiteração da identidade nacional brasileira estereotipada e artificialmente construída, os músicos brasileiros acabam por forjar um lugar privilegiado para o desenvolvimento de suas carreiras e de expressão subjetiva. Ao articularem o potencial de circulação internacional da música brasileira que antecede e sobrepõe-se ao fenómeno das migrações brasileiras no mundo, e em Portugal mais especificamente, estes sujeitos colaboram para a produção de imagens sobre o Brasil que se projetam na sociedade portuguesa, agindo diretamente sobre a forma como as populações brasileiras inserem-se, são vistas e percebidas neste contexto de deslocamento transnacional.

Paul Brodwin sugere acerca das formas de construção subjetiva entre haitianos na diáspora, que diferentes formas de subjetividade emergem a partir das experiências de migração e da agência dos migrantes que engajam uma relação constante entre com a sociedade que os acolhe (Brodwin 2003). Além disso, o autor assinala o facto de que as formas de construção subjetivas e o potencial de agência articulado pelos migrantes estão relacionadas aos lugares onde estão inseridas – ainda que o transnacionalismo sugira uma realidade fundamentada na relação entre dois lugares, e na ideia de «estar entre», as formas de construção de subjetividade empreendidas pelos migrantes são localmente informadas e dependem das relações estabelecidas entre esta população e a sociedade onde estão inseridas (Brodwin 2003, 406). Assim, ao olhar para o modo como a experiência de migração reverbera nas trajetórias empreendidas por estes músicos brasileiros, penso que o modo como articulam a condição migratória com o capital simbólico que a música brasileira capaz de circular internacionalmente concede às experiências de mobilidade que empreendem é determinante para as formas possíveis de construção subjetiva e de modos de agir no mundo.

IV

«Músicos de verdade»: ofício, trajetórias musicais e subjetividade

1. Introdução

Assim como no ano passado, quando comemorou 50 anos numa festa repleta de músicos e amigos no estúdio do António, Jorge celebra mais um aniversário com um encontro de músicos, desta vez o encontro acontece no *Água de Beber*. O evento estava marcado para às 20 horas, mas como é costume, cheguei mais cedo para observar os preparativos e conversar com o Eduardo ou outras pessoas que poderiam estar lá. É uma quinta feira de verão e o sol ainda estava alto quando cheguei ao bar e fui recebida pelo dono que estava a acabar de arrumar a casa (terminava de varrer o pequeno espaço e começava a cortar as limas para as caipirinhas e outros coquetéis que venderia ao longo da noite). Pouco tempo depois chegou Jorge, aniversariante do dia e «dono da festa», com seu violão e outros equipamentos – no *Água de Beber*, e na maioria dos outros bares que visitei, os músicos são os responsáveis pelos equipamentos de som que precisam para suas apresentações (microfones, tripés, amplificadores de som, etc.). Cumprimentamo-nos e ele foi, com seu jeito metódico, organizar o «palco» onde tocará em celebração a mais um ano de vida. Assim que terminou de arrumar o amplificador de som, o banco onde sentaria com seu violão, e tripé com microfone para ele e os outros cantores da noite, foi até o balcão onde estou sentada à conversa com Eduardo, o dono do bar. Pedimos uma imperial, brindamos seu aniversário e começamos a conversar sobre a vida e sobre como será a sua festa. Jorge, que em geral toca violão acompanhado de um cantor ou cantora e, ocasionalmente, com um/uma percussionista. Pergunto-lhe quem viria cantar com ele e ele começa a enumerar as pessoas que convidou. Neste momento iniciamos um diálogo que vou reproduzir aqui:

Jorge: Só convidei músico de verdade para vir hoje!

Amanda: Como assim músico de verdade?

J: Só músico que considero músico profissional, músico que considero bom.

A: Mas como assim profissional?

J: Pois! Isso aqui é um negocio complicado né?! Porque aqui em Portugal a profissão de músico não tá regulada né? Não é como no Brasil que tem a carteirinha da OMB, essas coisas...

A: No Brasil só é profissional quem tem carteira da OMB?

J: Sim! Só pode atuar profissionalmente quem tem a carteira. Você tem que estar inscrito na Ordem. Aí você pode tocar nos lugares. Pelo menos era assim, não sei como está agora.

A: Aqui não é assim né?

J: Não! Aqui não tem nada disso. Qualquer um pode chegar, falar que é músico e tocar num bar, por exemplo. Por isso que disse que hoje, aqui, só convidei músico que eu considero bom, profissional, para tocar e cantar comigo. Não vai ter esse negócio de cara que tocava no churrasco com os amigos no Brasil e vem pra cá dizendo que é músico (Trecho do Diário de Campo, 26 de Julho de 2016).

O que é preciso para ser considerado músico dentro do circuito de práticas musicais brasileiras que observei ao longo desta investigação? O que significa ser «músico de verdade»? Como se constitui entre meus interlocutores a noção de ser «músico profissional»? Os debates contidos neste capítulo surgem desta pergunta suscitada inúmeras vezes durante o trabalho de campo e durante conversas informais que tive ao longo dos últimos anos a respeito do meu presente trabalho. Quem são os músicos com quem trabalhei e como caracterizam-se as suas formas de atuação? Diversas vezes fui interpelada sobre esta pesquisa e ao responder que estava a trabalhar com músicos brasileiros em Lisboa tinha sempre que reiterar que não trabalhava com músicos famosos e consagrados que esgotam salas de espetáculo prestigiosas da capital portuguesa. O anonimato que caracteriza meus interlocutores não implica, contudo, a falta de profissionalismo nos modos de conduzir suas carreiras artísticas e moldar suas aspirações de crescimento e desenvolvimento enquanto músicos.

Debater o modo como delineiam estratégias para o estabelecimento e desenvolvimento de suas carreiras musicais é, portanto, fundamental para refletir sobre os processos de reconhecimento que acabam por reverberar nas formas como entendem-se como sujeitos no mundo e vivem a experiência de ser ao mesmo tempo músicos e migrantes. Deste modo, o presente capítulo apresenta esta reflexão, tendo como fio condutor a ideia de que a atividade musical não é apenas uma forma de expressão artística, mas também um ofício que viabiliza a existência (e persistência) de carreiras profissionais neste contexto compreendido pelo circuito de práticas musicais brasileira na região central da cidade de Lisboa.

Ao longo deste capítulo pretendo mostrar o modo como os músicos brasileiros organizam-se em torno do mercado de trabalho que encontram quando chegam aqui, pensando nas formas como suas atividades enquanto músicos articulam-se com a ideia de desenvolvimento de um ofício musical. Por fim, buscarei relacionar a reprodução das práticas musicais inerentes ao ofício que desenvolvem com a forma como dão continuidade e consolidam suas carreiras artísticas em Lisboa, procurando perceber como estes processos reverberam em suas compreensões acerca das suas subjetividades. A imbricação entre experiências migratórias e o desenvolvimento de carreiras artísticas acaba por oferecer a estes sujeitos uma forma específica de ser imigrante brasileiro em Portugal e, por conseguinte, de ser sujeito no mundo em que vivem.

Pensar a atividade musical como um ofício levado a cabo pelos sujeitos com quem trabalhei parece-me um ponto de partida profícuo para pensar estas relações entre migração, carreira e subjetividade que aqui proponho. Como já disse, ao longo da realização desta pesquisa deparei-me diversas vezes com a necessidade de, ao tentar explicar quem eram os sujeitos com quem trabalhava, esclarecer o modo como suas práticas musicais aconteciam. Dizer que trabalhava com músicos brasileiros em Lisboa implicava em mostrar a especificidade das formas de atuação destes sujeitos, buscando posicioná-los num espectro de atividade profissional, de realização de um ofício. O senso comum mostrava-me que a ideia de músico profissional está proximamente ligada com a ideia de fama e sucesso, por um lado, e com atuação em ambientes formais de prática musical – como orquestras, conservatórios, etc. A atividade realizada pelos sujeitos com quem trabalhei aparecia sempre como uma prática amadora, na medida em que acontecia em ambientes informais, como bares e restaurantes. No entanto, as trajetórias pessoais e profissionais deste músico mostram que apesar da ausência da fama, do prestígio e da formalidade de suas atuações, suas experiências quotidianas mostram um claro comprometimento com as suas carreiras e com o ofício musical.

«O artífice representa uma condição humana especial: a do *engajamento*» (Sennett 2009, 30¹) – a partir das reflexões de Richard Sennett, é possível pensar que entre a música autoral e a prática amadora, estes sujeitos engajam-se em suas atividades e fazem da prática musical um ofício artesanal. O artífice empreende uma relação de engajamento com o trabalho que desenvolve, fazendo do processo de produção o ponto central de sua experiência artesanal. Nesta medida, o artesão, seguindo as considerações do autor, é ao mesmo tempo criador de objetos (ou de práticas, como no caso dos músicos) e criador de si mesmo (Sennett 2009). Ao olhar para os músicos brasileiros como artífices, artesãos, coloco a sua prática musical como aspecto central do modo como relacionam-se com a sua atividade laboral inserida no circuito da música brasileira que observei na cidade de Lisboa. Ainda que não existam muitas possibilidades de atuar como músicos autorais, explorando ao máximo suas potencialidades e aspirações artísticas, estes sujeitos empreendem uma relação de engajamento com o seu trabalho como músicos que supera a reprodução mecânica da prática musical, preocupada apenas com o resultado final da sua ação,

1 Grifo do autor.

privilegiando o processo, a experiência. Criando a si próprios como sujeitos no mundo durante suas práticas musicais.

Ao propor o debate sobre o que é preciso para alcançar o status de músico dentro do contexto que observei durante o trabalho de campo, associar as formas de atuação dos músicos brasileiros com o ofício artesanal, surge a necessidade de incluir na discussão a questão sobre o que é arte e o que é artesanato e, por conseguinte, o que faz de um artesão um artesão e não um artista. Howard Becker em seu livro *Art Worlds*, publicado em 1982, dedica um capítulo a essa discussão e afirma que a principal diferença entre arte e artesanato reside de ideia de utilidade que fundamenta o conceito deste último. Menos preocupado em perceber o modo como um artesão desenvolve suas habilidades, Becker propõe uma reflexão sobre o modo como a relação entre arte e artesanato surge nalguns contextos artísticos, buscando amenizar tensões existentes nesta relação tão intrincada. Atividades artesanais podem transformar-se em atividades artísticas e vice-versa; *art world* e *craft worlds* encontram-se e interligam-se em diversos momentos e práticas, como a música, podem gravitar entre estes dois mundos (Becker 1982, 273).

Deste modo, pensar a prática musical como uma forma de artesanato significa pensá-la para além da fruição estética de um objeto artístico, significa sobretudo conceder-lhe alguma utilidade que usualmente relaciona-se às expectativas de um empregador. Nesta medida, Becker afirma que o mundo do artesanato é menos autónomo e confere menos liberdade à criatividade, em contraste com o cenário de livre criação e autonomia que caracteriza o mundo artístico.

Definir o ofício como o conhecimento e a habilidade que produzem objetos e atividades úteis implica em padrões estéticos, nos quais os julgamentos de itens particulares do trabalho podem ser baseados, e numa forma organizacional, na qual os padrões de avaliação encontram sua origem e justificação lógica. A forma organizacional é aquela na qual o trabalhador realiza seu trabalho para outra pessoa – um cliente, consumidor ou contratante – que define o que deve ser feito e qual deve ser o resultado (Becker 1982: 274).

Como ver-se-á ao longo deste capítulo, o ofício levado a cabo pelos músicos brasileiros em Lisboa conjuga de variadas formas aspectos caros ao modo de ação dos artesãos. Contudo, nutrem um desejo por maior autonomia criativa e artística, buscando construir um espaço de atuação mais livre e menos condicionada às expectativas do mercado da música brasileira presente nos estabelecimentos onde atuam. Estes aspectos que aproximam o ofício dos meus interlocutores com a ideia de

artesanato revelam-se nos modos como suas apresentações organizam-se. As atuações de Luís no Miradouro das Portas do Sol, por exemplo, fundamentam-se na repetição quotidiana de um repertório que ele sabe funcionar para o público que o assiste; além disso, atende às demandas de seus «consumidores» que, muitas vezes, fazem pedidos para que ele toque determinadas canções. No contexto dos músicos que se apresentam em bares, essa dimensão artesanal revela-se no modo como a atividade é condicionada pelas expectativas de quem os contrata.

Neste sentido, a ideia de que a atividade do artista organiza-se em três dimensões, como proposto por Segnini (2012), parece-me muito adequada para pensar o modo como a atividade desenvolvida pelos músicos brasileiros pode ser compreendida em termos do desenvolvimento efetivo de um ofício. A autora afirma que as três dimensões da atividade de um artista são: a realização de um trabalho, o exercício de uma profissão e a expressão artística. No seio dessas três dimensões existe sempre uma tensão entre arte, trabalho e profissão, a qual problematiza a inserção da atividade artística na lógica do mercado e questiona o valor artístico do produto, obscurecendo o facto de que as trajetórias artísticas estão sempre inseridas num determinado contexto social que condiciona o modo como podem ser percorridas (Segnini 2012).

Independente do reconhecimento que recebem do grande público e da precariedade que caracteriza o mercado de trabalho da música em Lisboa, as práticas dos músicos brasileiros aliam estas três dimensões inseridas numa lógica económica em que a atividade musical é passível de ser comercializada independente da comercialização do seu produto. Neste cenário, a música brasileira apresenta-se como factor que viabiliza a sua entrada e permanência no circuito onde estão inseridos, tornando possível a prática musical ancorada na reprodução de um repertório de canções consagradas que correspondem às expectativas daqueles que os contratam. Os sujeitos com quem trabalhei vivem do seu ofício ao venderem a sua prática e fazem-no de modo a valorizar sobretudo o carácter laboral subjacente à prática artística.

O estudo publicado pelo Observatório da Imigração em 2007 sobre a presença de imigrantes nas artes em Portugal traça um esboço sobre como os migrantes inserem-se no mercado artístico português. Concordo com a afirmação dos autores de que no mercado das artes, a iniciativa individual dos artistas possui um peso significativo quando se trata da entrada no mercado de trabalho. Quando olho para o

modo como meus interlocutores elaboram suas estratégias de entrada no circuito da música ao vivo nas zonas centrais da cidade, suas iniciativas individuais como artistas estão evidentes. Como no caso de Manuel que começou a atuar no Bairro Alto após fazer uma incursão pelos bares e restaurantes da zona com o intuito de perceber as dinâmicas do seu mercado para músicos. Ou, como veremos a seguir, como Inês pesquisou as diferentes formas de atuação de outros músicos para planejar sua entrada e, posteriormente, permanência no circuito em questão. Assim, como pretendo mostrar adiante, o estatuto de migrante pode conferir uma vantagem competitiva na busca por oportunidades de trabalho, apresentando-se como um diferencial a ser valorizado (Nico et. al 2007, 27).

Os autores também mostram as dificuldades de definições clara do emprego e da profissão no campo das artes e da cultura expressiva, justificando, em certa medida, o modo como o estatuto de profissionalização dos músicos com quem trabalhei passa antes pelo reconhecimento dos pares do que por uma legitimação institucional. A falta de clareza no reconhecimento do estatuto de profissionalização dado àqueles que atuam no mercado das artes reforça a precariedade que caracteriza o trabalho no âmbito dessas atividades artísticas, tornando difícil até a recolha de dados estatísticos que poderiam ser utilizados para a definição de políticas públicas voltadas a este grupo, por exemplo (Nico et al 2007).

A falta de categorias classificatórias claras que possam oferecer dados estatísticos a respeito das diferentes atividades artísticas soma-se a outros constrangimentos que complexificam ações que visam definir mais claramente o estatuto de profissionalização concedido àqueles que atuam no mercado das artes (Nico et al 2007).

O diálogo travado com Jorge, a abrir este capítulo, ilustra a permeabilidade que cerca o estatuto dos músicos com quem trabalhei. Primeiramente, como já foi dito, não se trata de profissionais consagrados e conhecidos do grande público, mas antes de «brasileiros comuns» que empreendem uma trajetória de mobilidade e dentro desta experiência migratória lançam mão de suas habilidades musicais para galgar um espaço dentro do circuito da música ao vivo na cidade e, deste modo, estabelecer e consolidar uma carreira como músico. Ainda que ser estrangeiro, imigrante, possa significar uma vantagem competitiva, por oferecer um diferencial valorizado e possibilitar o fortalecimento de um carácter «multicultural» conferido ao campo da música, o estatuto de imigrante carregado pelos sujeitos com quem trabalhei também

abarca desafios na busca pela entrada e permanência num mercado de trabalho, cujo acesso é marcado pela informalidade.

Entre o rol de músicos brasileiros com quem encontrei e conversei durante o campo existem diferentes trajetórias de migração e diferentes formas de desenvolvimento da carreira musical. Alguns, como António, Jorge, João, Ricardo, Clara, já possuíam um percurso profissional trilhado no Brasil ou noutros países e Lisboa constitui um novo momento deste percurso. Outros, como Ana, Lourenço e Manuel tinham o ímpeto de trabalhar com música e transformar práticas ocasionais em atuações recorrentes e estabelecer uma carreira efetiva enquanto músicos. No entanto, apesar destas diferenças, no momento em que realizei minha investigação todos estes sujeitos já faziam parte do circuito de música brasileira no centro da cidade de Lisboa e, em sua maioria, já conseguiam sustentar-se financeiramente de forma integral através de suas apresentações e outras atividades ligadas à música; ou seja, eram todos músicos profissionais, no sentido de que faziam da música o principal elemento de sua vida laboral.

Neste ponto, essa definição de quem é músico e quem não é aproxima-se de uma ideia de labor, de trabalho, de atividade continuada que se fundamenta na execução de uma prática específica, o tocar instrumentos e/ou cantar. Existe um mercado de trabalho estabelecido para estes sujeitos que chegam do Brasil e pretendem atuar na cena musical lisboeta. Para aqueles que chegaram com o objetivo principal de dar continuidade às suas carreiras iniciadas anteriormente noutros contextos, a busca por uma colocação neste mercado laboral compreende uma das primeiras providências tomadas depois da chegada.

Jorge, que chegou em Lisboa em 1992, veio com o intuito de continuar seus estudos de música – era aluno de uma universidade de música em sua cidade natal, planeava terminar seus estudos em Madrid, mas diante de alguns problemas que o impediram de seguir para a Espanha, decidiu ficar aqui. Uma vez estabelecido na cidade, ele começou sua busca por trabalhos que garantissem seu sustento financeiro e essa busca passou naturalmente por lugares onde pudesse tocar. Foi apenas um anos após a sua chegada, em 1993, que conseguiu entrar no mercado de trabalho para músicos brasileiros e em 1994 já conseguia sustentar-se exclusivamente através da música.

Eu toco violão, mas foi o baixo elétrico que pagou meus estudos. Tinha muita banda de música brasileira que tocava nos bares e restaurantes e sempre precisavam de baixista. Como eu sabia tocar baixo, comprei um, toquei durante anos para pagar meus estudos e depois que me formei, vendi o baixo. (Jorge – Trecho de Entrevista realizada em 01 de Maio de 2016).

No caso de Ricardo e António, que chegaram em Portugal em 2002 e 2001 respetivamente, as coisas aconteceram de maneira diferentes. Os dois percussionistas chegaram em Lisboa através de contactos com outros músicos brasileiros que já atuavam aqui. Ricardo já tocava há cerca de dez anos em sua cidade natal, Salvador no estado da Bahia, veio para Lisboa após ter sido convidado por um colega que estava aqui há cerca de nove meses; quando chegou começou a tocar com este colega e depois começou a trabalhar com outras pessoas que foi conhecendo ao longo de sua estadia aqui. António chegou em Lisboa um ano depois de ter visto seu cunhado sair de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, e veio para a capital portuguesa para trabalhar com música; o baterista começou a participar em bandas de música brasileira menos de uma semana depois de ter aterrado na cidade.

Eu sempre brincava com ele: quando tiver uma oportunidade pra mim aí, você me chama. E em menos de um ano ele me chamou pra vir pra cá. E eu nem acreditei! Fiquei enrolando um, dois, três meses e vim. [...] Ele já tava tocando com uma galera bacana e tal. Eu enrolei uns três meses pra vir pra cá. Acabei vindo pra tocar numa banda que era a banda Suingue Brasil. E daí cheguei, foi bacana, comecei a tocar nessa banda e tal. Toquei muito, tocamos muito muito. Cheguei na altura do verão, tocando muito em restaurantes, esplanadas em praias, sabe? (António – Trecho de Entrevista realizada em 19 de Maio de 2016).

Apesar de haver este mercado de trabalho para músicos brasileiros na cidade de Lisboa, impulsionado principalmente pela presença de uma numerosa comunidade de imigrantes brasileiros na cidade e pelo facto de que há uma tradição de consumo de bens culturais brasileiros em Portugal (como já discutido no Capítulo I), a atividade laboral destes músicos é marcada por uma forte precariedade que os colocam em situações de constante instabilidade e incerteza em relação às suas finanças.

Como pude observar através das narrativas que escutei ao longo do campo, entre a segunda metade dos anos 1990 e início dos anos 2000, havia em Lisboa um grande circuito de música brasileira em diversos bares e restaurantes que, diante do forte crescimento da economia portuguesa, contratavam bandas inteiras em regime laboral *full time*. Estes músicos encontravam nestas bandas uma situação de estabilidade que os ajudava inclusivamente a regularizar suas situações legais como

imigrantes – como Ricardo que conseguiu a renovação do seu primeiro visto de residência ao ser contratado formalmente como percussionista de uma cantora brasileira que fazia algum sucesso aqui. No entanto, este cenário de alguma estabilidade laboral alcançada pelos músicos brasileiros foi passageiro e na maior parte do tempo os músicos desdobram-se entre diversas apresentações para conseguirem seu sustento financeiro. Tal precariedade não é exclusivas dos músicos brasileiros com quem trabalhei; segundo João, as condições precárias perpassam a experiência de trabalho de músicos em geral no país. Naquele mesmo dia do aniversário de Jorge no *Água de Beber*, perguntei a João sobre o que era preciso para ser considerado músico aqui em Lisboa:

Ele abriu um largo sorriso no rosto e disse «Não sei! Nada?!» e gargalhou. Disse-me que estava a brincar e começou a falar dos processos de profissionalização dos guitarristas de fado, tema de sua investigação de doutoramento. Ele disse: «Aqui não tem aquela bobagem de carteirinha de músico como tem no Brasil. Aqui, músico não é uma profissão, vamos assim dizer, oficial. É uma atividade muito precária, muitos músicos trabalham noutras áreas também, etc. O que eu posso dizer é que pra ser considerado um músico de verdade, entre aspas, você precisa ser considerado músico pelos outros músicos. É um processo que passa muito pelo reconhecimento dos outros, dos pares, entende?» (Trecho do Diário de Campo, 26 de Julho de 2016).

Inseridos no mercado específico da música brasileira na capital portuguesa, os músicos brasileiros vivenciam relações de respeito e coleguismo com seus pares para galgarem tanto o reconhecimento de seu estatuto profissional quanto para viabilizar sua permanência neste circuito e, por conseguinte, conservar e continuar a desenvolver suas carreiras artísticas neste cenário estrangeiro. A entrada e permanência no circuito da música brasileira no centro de Lisboa e a eventual entrada noutros circuitos musicais da cidade dependem fortemente das relações estabelecidas entre os músicos que dele participam.

2. «Músicos comuns»: a construção do ofício

A sala principal da associação cultural está praticamente vazia e os sofás e mesas de centro que compõem sua decoração dão poucas pistas daquilo que está para acontecer ali. Algumas pessoas fumam e conversam no pequeno terraço do espaço – uma casa no primeiro andar de um antigo prédio próximo ao Largo do Calhariz, a caminho do miradouro de Santa Catarina, convertido em associação cultural por um músico e produtor musical de origem cabo-verdiana.

No bar e cozinha o dono do *ArtCasa* e um funcionário organizam as coisas para a noite quente que vai começar. Aos domingos o espaço é tomado por

centenas de pessoas que dançam e convivem ao redor dos músicos que tocam samba entre as 18 e as 22 horas. Aos poucos, integrantes do grupo que promove a roda vão chegando – uns sozinhos com seus instrumentos, outros com suas namoradas e amigos. Com a ajuda do gerente transformam a sala de estar num imenso salão: os sofás são levados para outro ambiente, as mesas de centro são afastadas para os cantos, conferem se as janelas estão bem fechadas (não para espantar o frio, mas para impedir ao máximo que o som extravase os limites do espaço, evitando reclamações de moradores da zona) e começam a arrumar os instrumentos. A roda de samba acontece no meio deste salão onde mesas e cadeiras são colocadas para acomodar os músicos e seus instrumentos; apenas os microfones contam com amplificadores sonoros e são dispostos numa das cabeceiras da mesa. Uma vez que o espaço está organizado, colocam um pequeno balcão no cimo das escadas que dão acesso à porta da associação onde será realizada a cobrança da entrada no evento – custa 2 euros para entrar, mas aqueles que já estavam no *ArtCasa* antes de começar o samba não pagam.

Entre o momento em que tudo está pronto para a apresentação e o início da roda de samba, os músicos confraternizam entre si e com os presentes. Pouco antes do horário marcado tomam seus lugares na mesa, aquecem seus instrumentos e vozes e falam sobre o repertório, enquanto algumas pessoas chegam e vão se acomodando em volta dos músicos; casacos são amontoados nas mesas que ocupam os cantos do salão, pois já não serão necessários quando o calor dos corpos a sambar e a cantar tomarem conta do espaço. Alguns minutos passados das seis da tarde, a roda de samba começa e o salão do *ArtCasa* vai ficando cada vez mais cheio e animado (Trecho do Diário de Campo, 17 de Janeiro de 2016).

A maneira como o trabalho dos músicos brasileiros acontece dentro do circuito que observei no trabalho de campo é sempre muito parecida nos diversos lugares por onde passei. O tom artesanal que perpassa toda a sua atuação laboral torna-se visível a partir do momento em que estes sujeitos chegam nos estabelecimentos onde irão se apresentar. Com seus instrumentos em mãos (nalguns poucos casos, quando os eventos fazem parte de uma agenda fixa, como no caso da roda de samba acima descrita, instrumentos menos portáteis são guardados no lugar onde os eventos acontecem), os músicos chegam antes do horário marcado e iniciam as atividades ligadas ao seu ofício que ultrapassam o ato de tocar e/ou cantar. Num ambiente laboral marcado pela informalidade, são responsáveis pela organização do espaço onde atuarão: tratam da disposição do mobiliário, da delimitação de um proscênio, são responsáveis pela montagem, verificação dos equipamentos sonoros e posterior desmontagem. Ou seja, o serviço contratado pelos gerentes e/ou donos dos estabelecimentos que oferecem música ao vivo abrange diversas atividades que extrapolam a prática musical dos músicos.

O exemplo descrito acima sobre a dinâmica de organização da roda de samba na associação cultural *ArtCasa* deixa patente outras dimensões do peso que a iniciativa própria tem no modo como os músicos brasileiros articulam suas carreiras dentro do mercado da música ao vivo em Lisboa. Na roda de samba que acontece semanalmente aos domingos os músicos não são apenas responsáveis pela sua organização técnica, mas também por toda a dinâmica de produção, divulgação e cobrança do evento. Tendo surgido como evento semanal de um bar no Bairro Alto, ao tornar-se imensamente popular, a roda de samba passa por um processo de autonomização; isto é, diante da sua popularidade, o grupo que a compõe buscou um espaço que não só comportasse um público numeroso, mas que também possibilitasse um maior controlo sobre o evento. Deste modo, ao irem para o espaço do *ArtCasa*, uma associação cultural aberta à realização de eventos independentes da contratação por parte de seus gestores, conquistam uma maior autonomia em relação às dinâmicas de contratação praticadas por donos de bares e restaurantes, inseridas numa lógica de mercado e capacidade de atração de maior número de consumidores. Assim, no *ArtCasa* este grupo de músicos transformou a roda de samba num projeto com maior autonomia, passando a ser um evento pago pelo seu público e não apenas parte do entretenimento musical de um bar. Na roda de samba aos domingos a remuneração dos músicos é feita a partir da divisão do dinheiro arrecado com a venda de entradas no evento mais uma parte da venda das bebidas no bar (perguntei qual era a percentagem para um dos músicos, mas ele desconversou e não me respondeu).

Este modo de organizar apresentações musicais não é a regra em se tratando dos músicos com quem trabalhei. Contudo, estão a tornar-se mais frequentes, pois oferecem ao mesmo tempo maior autonomia e controlo em relação às apresentações e melhores ganhos financeiros. O que pude observar nos últimos meses do trabalho de campo foi o surgimento de outros projetos como o da roda de samba que têm como o ritmo brasileiro por excelência o seu principal mote. Na boleia do sucesso da roda do *ArtCasa* outros músicos interessados em tocar o ritmo passaram a reproduzir este formato e vender não mais a sua prática musical dentro das dinâmicas de mercado que norteiam a contratação de músicos em bares e restaurantes, mas antes um pacote compreendido pelo projeto. Ana, que anteriormente era contratada para cantar e tinha que arranjar outros músicos que a acompanhassem, foi uma dessas pessoas e seu projeto *Samba que te Canto* tem tido cada vez mais sucesso em diversos lugares da região de Lisboa.



Figura 9. A roda de samba do *ArtCasa*, conhecida atualmente como *Projeto Viva o Samba*. (Acervo Pessoal, Janeiro de 2016).

Embora essa busca por maior autonomia de organização das apresentações esteja a tornar-se mais usual, a maioria dos músicos com quem trabalhei atua numa lógica de contratação por noite² por parte dos bares e restaurantes onde se apresenta. Recebem um valor fixo pela apresentação que pode durar duas, três e até quatro horas, além do direito a uma refeição (caso queiram) e bebidas à discrição. A dinâmica da organização do espaço, definição de quando acontecerão os intervalos e instalação dos equipamentos e instrumentos é transversal a todos os bares, restaurantes e associações culturais que visitei – isto é, a responsabilidade cabe ao músico que combina os detalhes com os contratantes. Na maioria dos casos, o espaço ocupado pelos músicos é diminuto, independente do espaço do estabelecimento onde estão a tocar; essa economia da ocupação do espaço evidencia a forma como a oferta da música ao vivo é percebida por aqueles que contratam os músicos. Não se trata de um espetáculo propriamente dito, ao qual o público atende com o intuito único e exclusivo de usufruir daquela música. A música ao vivo presente no circuito que percorri durante o trabalho de campo é, acima de tudo, um chamariz, uma atração,

² Meus interlocutores disseram-me que a lógica de contratação por noite é a prática mais comum, porém, existem casos em que os músicos são contratados por estabelecimentos para serem «músicos fixos» em um ou mais dias da semana. Pelo que me disseram, essa prática de contratação certa e regular era muito mais comum no passado, quando o mercado da música ao vivo era menos precarizado. Além disso, contratação regularizada de músicos é uma prática muito rara dentro do circuito em questão.

que acaba por trazer mais consumidores para os estabelecimentos. Neste contexto de apresentações, os músicos são pagos ao fim das mesmas e os cachês são, em média, entre 40 e 60 euros que serão divididos entre os músicos³; os baixos valores de remuneração resultam em apresentações feitas com o menor número de músicos possível, fazendo com que grande parte dos músicos privilegiem a atuação solo.

Este nicho do mercado para os músicos brasileiros em Lisboa não é, contudo, homogêneo e o seu carácter de atração de consumidores não pode ser entendido de forma linear. Nalguns casos, a oferta de música ao vivo é simplesmente parte de um charme a mais que o estabelecimento busca oferecer aos seus consumidores; noutros, esta oferta que começa como uma iniciativa de atração de clientes transforma-se no carro chefe do estabelecimento e fomenta a criação de um público habitual, que está sempre presente nas apresentações e que cria uma pequena comunidade dos frequentadores. O caso do Água de Beber é muito elucidativo neste sentido: embora esteja localizado numa zona de turismo intenso e conte sempre com muitos turistas em seu público, as noites de música no bar são momentos de encontro e confraternização de uma pequena comunidade de brasileiros que são clientes frequentes e que até criaram um grupo no *Whatsapp* (aplicação de trocas de mensagens no telemóvel) para repercutir os eventos do local e comunicarem-se fora daquele ambiente. O bar, localizado na zona do Cais do Sodré, faz das apresentações de música brasileira tanto um chamariz para os turistas passantes que se interessam pela música e decidem entrar, quanto para uma comunidade brasileira que fez do local um espaço de encontro, confraternização e troca entre conterrâneos. Muitas vezes em que lá estive, essa característica foi trazida à tona pelos brasileiros que sempre dizem que é dos poucos lugares na cidade em que se pode ir sozinho e acabar a noite em meio a um imenso grupo de brasileiros que acabam por se tornar amigos.

3 A informação sobre os valores de remuneração é sempre difusa e pouco clara. Apenas um dos músicos com quem conversei falou-me em valores efetivamente: durante uma entrevista, o músico disse-me que os valores pagos aos músicos estão cada dia mais baixos devido, a seu ver, ao aumento no número de músicos e a diminuição dos espaços que oferecem música brasileira. Antes dessa mudança nas dinâmicas do mercado, que acontecem nos últimos 5 ou 6 anos, os cachês rondavam os 70 e 100 euros por noite.



Figura 10. Parte do grupo da rede social *Whatsapp* chamado «Amigos do Água de Beber», composto por frequentadores assíduos do bar. (Acervo Pessoal, Maio de 2018).

Noutro contexto estão os músicos que tocam nas ruas. Ainda que eu entenda que eles estejam inseridos num mesmo circuito, na medida em que ocupam zonas comuns da cidade com sua prática musical ancorada na reprodução de música brasileira, os músicos brasileiros que tocam nas ruas dos bairros turísticos de Lisboa desenvolvem outra dinâmica de organização das suas apresentações e, por conseguinte, vivem a experiência de trabalhar com música de uma forma diversa.

Primeiramente, para tocar nas ruas da cidade é preciso ter uma licença concedida pela Câmara Municipal de Lisboa que estabelece lugar e hora específicos para a sua atuação⁴. Uma vez munido desta autorização requerida na Junta da Freguesia onde pretendem tocar, o músico pode montar seus equipamentos e definir o modo como sua apresentação acontecerá naquele lugar determinado. Paralelamente às autorizações formais concedidas pela CML, é também preciso empreender diversas negociações com outros atores que circulam pela zona onde tocam: Luís, que toca diariamente no miradouro das Portas do Sol, na zona do Castelo de São Jorge, está em constante negociação com os vendedores ambulantes que circulam naquele espaço e que abordam os passantes que compõem o seu público. Além disso, foi necessário chegar a um acórdão com um guitarrista estrangeiro que atua no mesmo lugar há muitos anos e que ocupou aquele espaço antes da iniciativa de Luís⁵. Assim, todos os dias, no mesmo horário, Luís parte em direção ao miradouro com seu carro carregado

⁴ Luís pediu a autorização para atuar no espaço público em 2011, naquela altura a taxa custava 392,20 euros. Em 2015, essa taxa foi eliminada e a licença para a atuação dos músicos e artistas de rua passou a ser concedida sem custos. (<http://www.dn.pt/portugal/interior/amp/camara-de-lisboa-acaba-com-taxa-de-licenciamento-dos-artistas-de-rua-4419092.html> Acesso em 07/08/2019).

⁵ O acórdão entre Luís e o músico consistia em estipular horários em que cada um atuaria no local.

com seus equipamentos: violão, microfone, tripés, amplificador, discos para serem vendidos e um grande chapéu de chuva (que tanto o protege da chuva no inverno quanto do sol no verão) – alguns dos discos foram gravados no *Estúdio KLG*, de propriedade de António. Chega sempre mais cedo que o horário estipulado para montar o seu estaminé, estaciona o carro nos arredores, descarrega-o e leva para o seu palco improvisado com vista privilegiada para o rio Tejo. Evidentemente todo o dinheiro que arrecada com a venda de discos e com suas apresentações é seu.

Passo pela entrada do castelo, mas não há qualquer músico a tocar, sigo em direção ao miradouro das portas do Sol. Ao chegar, encontro logo Luís que está a arrumar suas coisas, ele acabara de tocar e preparava-se para ir embora. Conversamos um bocado e ele me chama para um café. Enquanto arruma suas coisas, vamos falando e ele me diz que tem licença de ocupação do espaço urbano entre o meio dia e as três da tarde. Todos os dias, faça chuva ou faça sol, Luís toca no miradouro durante essas três horas. Só não aparece quando a chuva está muito forte, mas o verão se avizinha e ele está otimista. Quando falo que não ia ali há meses e que estou surpresa com a quantidade de turistas ele diz logo: «graças a Deus!» Há alguns anos, Luís dedica-se quase que exclusivamente a tocar na rua, mais especificamente ali, naquele miradouro. Tem até uma página no Facebook com o heterónimo Alfama Singer. Ele guarda suas coisas numa mala velha, cujas rodas já foram perdidas – tripé para microfone, coluna de som, tripé para colocar partituras, pastas com músicas, pedais, etc. Tudo é organizado de modo a caber na mala. Fica de fora apenas o seu violão. Antes de rumarmos para o café, ele coloca todas as coisas num canto, cobre-as com um casaco e pendura o documento comprovativo de sua licença, de forma a deixá-lo visível. Eu pergunto se não há problema, ele diz que não: "aqui a gente conhece todo mundo e todo mundo me conhece! Dos polícias aos carteiristas!" (Trecho do Diário de Campo, 22 de Abril de 2016).



Figura 11. Luís atuando no Miradouro das Portas do Sol
(facebook.com/13LeoDinniz/).

Os diversos modos de atuação dos músicos brasileiros no circuito que percorri na cidade de Lisboa já foram sendo descritos no Capítulo I. Deste modo, privilegiei nas últimas descrições os aspectos concernentes ao labor levado a cabo pelos sujeitos com quem trabalhei, dando atenção aos detalhes que dizem respeito ao modo como o trabalho que desenvolvem quotidianamente é desenvolvido de modo a evidenciar um carácter artesanal. Ou seja, um trabalho que se repete, que está inserido numa lógica onde há pouco espaço para a autonomia criativa e o desenvolvimento completo das suas competências e aspirações artísticas, que depende das necessidades e desejos daqueles que os contratam. Nesta medida, o modo como estes sujeitos desenvolvem seu trabalho como músicos e, conseqüentemente, suas carreiras artísticas, pode ser lido à luz das considerações feitas pelo autor Marc Perrenoud acerca de músicos de jazz com quem trabalhou na região de Toulouse, França (Perrenoud 2008, 2013b).

Os músicos com quem Perrenoud desenvolveu seu trabalho de campo são muito parecidos com aqueles com quem eu trabalhei na presente investigação: trata-se de músicos que ocupam espaços menos prestigiosos e não possuem uma carreira musical caracterizada pela fama, pela consagração pública e por grande autonomia de criação artística. A este modo específico de ser músico, o autor deu o nome de «*musiciens ordinaires*»⁶ e o desenvolvimento de suas carreiras é marcado pela busca incessante por espaços de atuação numerosos e diversos com o objetivo de assegurar uma vivência profissional e um sustento financeiro exclusivamente através da música (Perrenoud 2008). Ao propor esta ideia de músicos comuns, Perrenoud apresenta as diferentes formas de atuação dos músicos com quem trabalhou, refletindo sobre como suas estratégias de entrada e permanência no mercado de trabalho aproxima-se do mundo do artesanato e do trabalho autónomo. Assim, mostrando a diversidade presente no campo de atuação profissional da música, o autor busca mostrar a existência de múltiplas possibilidades de atuação profissional e de desenvolvimento de carreiras que dificultam a dedicação integral à criação artística, revelando uma forma de artesanato musical (Perrenoud 2013b, 85).

Neste sentido, o autor lança mão de debates no âmbito da Sociologia do Trabalho e das Profissões para pensar como as práticas levadas a cabo pelos músicos com quem trabalhou localizam-se num contexto diferente daquele pensado pela

⁶ A tradução literal do termo para a língua portuguesa seria «músicos ordinários». No entanto, o adjetivo ordinário poderia indicar um tom depreciativo à atividade desenvolvida pelos sujeitos com quem trabalhei. Deste modo, optei por utilizar o termo «músicos comuns» para refletir sobre as semelhanças entre os músicos com quem Perrenoud trabalhou e os músicos brasileiros em Lisboa.

Sociologia e pela Antropologia da Arte (Perrenoud 2013a). O modo de os *músicos comuns* desenvolverem profissionalmente suas carreiras passa pela ideia de venda de serviços: ainda que busquem idealmente o acesso à figura do músico artista e acedam a uma situação de grande autonomia criativa, a maneira como conseguem viabilizar suas atividades profissionais passa pela oferta de suas apresentações a um público indiscriminado que não as busca diretamente. Ou seja, o mercado de trabalho destes sujeitos consiste no mercado de compra e venda do serviço do entretenimento; quando atuam em bares, restaurantes ou mesmo nas ruas, os músicos comuns estão a oferecer a este público indiscriminado um serviço de animação e entretenimento compreendido pela música, resultado de suas práticas musicais.

A ideia de pensar os músicos comuns como parte de um mundo muito mais próximo do artesanato do que da arte propriamente dita oferece-me instrumentos valiosos para pensar a experiência vivida pelos músicos brasileiros que atuam no circuito de música ao vivo que acompanhei em Lisboa. Este modo de olhar possibilita esclarecer o lugar que ocupam no espectro da produção musical brasileira na cidade, afastando-os de qualquer tentativa de diminuição e menosprezo em relação às suas práticas simplesmente por não se adequarem àquilo que se espera de um «músico artista». Ser músico brasileiro no circuito que acompanhei é, acima de tudo, uma forma de articular os potenciais de circulação inerentes à música popular brasileira com a ambição de viver exclusivamente de atividades ligadas ao fazer musical. Essa ideia de capitalizar o potencial de circulação da música brasileira aliada com o intuito de viver exclusivamente do fazer música mostra-se de forma evidente no modo como Luís desenvolve sua carreira como músico. Apesar de sentir uma grande satisfação por sustentar-se exclusivamente através da sua música desde o início de sua carreira, o músico mineiro deixa claro que tem uma relação de empreendedorismo com o fazer musical que extrapola suas ambições artísticas. Assim, o aspecto ordinário, comum, que perpassa a atuação destes músicos fica mais patente ao pensarmos em termos da venda da sua prática de modo a assegurar o sustento financeiro, sobretudo quando se trata do contexto de migração no qual estão inseridos.

Eu sempre fui um negociante da minha música. A minha vida... eu vivo do comércio da minha arte (Luís – trecho de entrevista realizada em 24 de Maio de 2016).

Contudo, a maneira como Luís percebe sua carreira e sua satisfação em conseguir sobreviver financeiramente através da prática musical não é transversal a

todos os interlocutores. Embora todos destaquem que conseguir sobreviver neste mercado exclusivamente da música seja uma indicação de sucesso na carreira, fazer música apenas pelo dinheiro que se pode ganhar não é um aspecto valorizado.

As diferentes formas de atuação descritas anteriormente neste capítulo e no Capítulo I correspondem às três principais formas de atuação dos músicos comuns descritas por Perrenoud (2008, 2013b). O primeiro dispositivo de atuação dos músicos comuns são os *concertos* que acontecem em lugares especialmente destinados a espetáculos e institui a figura do músico artista, este modo de atuação é o menos frequente entre os músicos comuns (Perrenoud 2013b, 86). O segundo dispositivo de atuação é chamado por Perrenoud de *entretenimento* e corresponde às práticas musicais desenvolvidas no âmbito de bares e restaurantes que contratam músicos para entreter seus clientes (Perrenoud 2013b, 87). O terceiro dispositivo de atuação descrito é chamado *animação anónima* e refere-se às atuações onde os músicos exercem um papel totalmente periférico e servem apenas como pano de fundo musical para um evento qualquer – como músicos que tocam em cerimónias de premiações, *foyers* de hotéis, etc. Estas diferentes formas de atuação dos músicos comuns revelam diferentes modos de engajamento profissional e, por conseguinte, diversas formas de se pensar a figura do músico que vão além daquela do músico artista, consagrado, cujas atuações são feitas maioritariamente para um público que busca diretamente a fruição de sua produção musical (Perrenoud 2013b).

No caso dos músicos brasileiros em Lisboa estas três formas de atuação estão presentes em suas práticas e, muitas vezes, sobrepõem-se umas às outras. Ou seja, ao longo do desenvolvimento de suas carreiras num contexto estrangeiro, os brasileiros com quem trabalhei acedem às três formas de atuação, não sendo as mesmas excludentes entre si. Músicos que tocam em concertos também tocam em bares, restaurantes e em festas privadas – como o caso de Paulo, integrante da roda de samba do *ArtCasa*, que já realizou um concerto solo no Teatro do Bairro e na mesma semana tocou com seus companheiros na roda de samba. Ou como Clara, que após gravar e lançar um CD apresentou-se no mesmo Teatro do Bairro, fez o circuito de concertos da FNAC Portugal para divulgar o seu cd e manteve suas atuações em associações e bares do circuito da música brasileira ao vivo da cidade de Lisboa. Como sugere Perrenoud, os músicos comuns têm o interesse de procurar o acúmulo mais numeroso e diverso possível de espaços para atuar (Perrenoud 2008, 101). No entanto, apesar de muitos músicos com quem trabalhei já terem vivido a experiência de atuar em

concertos, a grande parte de sua atividade profissional situa-se dentro dos dispositivos de atuação de *entretenimento e animação anónima*. Isto é, a imensa maioria de suas apresentações acontece em bares, restaurantes, ruas e festas privadas, estando sempre mais próximos de uma vida profissional dentro do mundo do artesanato do que do mundo artístico.

O modo de desenvolvimento das carreiras artísticas dos músicos em Lisboa converge com o modo de desenvolvimento das carreiras de músicos que atuam em contextos informais em qualquer outro lugar. Neste caso, a vivência dos músicos brasileiros reside na forma como conseguem capitalizar a sua nacionalidade num contexto estrangeiro. Isto é, a maneira como lançam mão do facto de serem brasileiros (um tipo específico de imigrante como vimos no capítulo sobre migração) e usam todos os estereótipos e representações que são feitos sobre o Brasil em Portugal como um capital que impulsiona suas carreiras não apenas, mas principalmente, na capital portuguesa. Afinal, uma vez em Portugal, na maioria dos casos, estes músicos adentram o mercado da música a partir do potencial de circulação da música popular brasileira.

A apreensão que Inês faz do modo como iniciou seu percurso como cantora em Lisboa é elucidativo dessa necessidade de articular o potencial de circulação de um determinado tipo de música brasileira para assegurar uma posição dentro do mercado musical na cena de entretenimento noturno da cidade. Diferentemente de outros músicos que encontrei, Inês entra neste mercado anos após sua chegada em Portugal, com o intuito de resgatar sua conexão com a música iniciada ainda na infância, mas que esteve adormecida durante os primeiros anos de sua estadia na capital portuguesa. Para isso, a cantora fez o que classificou como uma extensa pesquisa do circuito da música brasileira nos bares e restaurantes da zona central da cidade para delinear o modo como sua entrada e permanência neste mercado seria possível.

Mas eu fui, sou, uma pessoa sempre ligada à arte e pra ser feliz, você tem que fazer o que você gosta, porque se não, você não é feliz, entendeu? E o que que aconteceu? Até que em 2014, acho que foi 2014, eu fiquei puta da vida, entendeu? E falei assim, «cara, você canta, mas você também não é tão ruim assim! Tem gente pior que tá cantando». Então o que eu fiz? Eu comecei a andar nos bares de Lisboa e comecei a ver, porque a onda musical de Lisboa é muito diferente da onda musical do Brasil. Não é a mesma coisa você cantar no bar no Brasil e você cantar num bar em Lisboa. (pergunto em que sentido é diferente) É totalmente... bem diferente, porque no Brasil é aquilo disco pedido: todo mundo pede, você

canta, você tem seu repertório. Então, lá você não precisa fazer seu repertório animado, você tem um repertório base que é construído de acordo com os pedidos da noite. Aqui não, aqui pra você cantar na noite, você tem que garantir o público no bar e pra você garantir o público no bar, pra você segurar, você tem que ter uma outra visão. Então, como eu comecei a sair nos bares e comecei a ver como é que funcionava aquilo, entendeu? [...] Eu acho que é completamente diferente fazer música no Brasil e fazer música aqui em Portugal. Como eu te disse, aqui tem uma situação em que quem tá cantando tem que, mais ou menos, uma obrigação de encher uma casa, de fazer um repertório que as pessoas curtam as músicas, que as pessoas dancem, que as pessoas cantem com você. E aqui fora, as pessoas estão presas muito ao passado, estão muito presos à bossa, os estrangeiros e os portugueses também, os estrangeiros em geral. Os portugueses aqui conhecem músicas que, muitas vezes, nós não conhecíamos quando estávamos no Brasil, eles sabem quem é o Noel Rosa, eles sabem quem é Tom Jobim, eles sabem quem é Elis Regina, quem é Milton Nascimento, eles sabem quem é Cartola, entendeu? Então tem uma diferença, porque eu acho que a música aqui, hoje, aqui fora, ela é mais rica do que quando você faz som no Brasil. Por exemplo, não tem, as pessoas ficam mais presas ao pop rock, à atualidade, entendeu? Aí o pessoal pede mais Jota Quest, Dani Black, que é agora atualidade. Pessoal do bar lá no Brasil faz música atual e o pessoal do bar aqui faz músicas antigas, que são sempre os clássicos da música brasileira. Porque, por exemplo, se eu vier aqui e fazer uma noite de Legião Urbana não funciona tanto quanto se eu fizer uma noite de Dorival Caymmi. Se eu falar, «vamos fazer uma noite de Legião Urbana», não vai rolar, mas se eu fizer uma noite de Dorival Caymmi vai rolar. Mesmo que as pessoas não conheçam Dorival Caymmi diretamente, mas pela musicalidade sim, entendeu? (Inês – Trecho de entrevista realizada em 05 de Junho de 2016).

Como já referi noutros momentos nesta tese, o repertório mostrado pelos músicos define-se de acordo com o público e o lugar onde aconteciam as apresentações. Apesar de algumas diferenças, a presença de canções facilmente reconhecidas como brasileiras (seja pelo sucesso prévio em Portugal ou pela musicalidade) compreende uma característica transversal nesta dinâmica, revelando um importante aspecto de adaptação que perpassa a prática musical dos interlocutores. Adaptação que emerge em relação à condição migratória, mas também como exercício fundamental para a elaboração de seu ofício dentro do circuito em questão.

A fala de Inês acima destacada mostra um pouco destas adaptações impostas pelo circuito da música ao vivo nos bares e restaurantes da cidade, assim como a experiência vivida por Lourenço que viu suas oportunidades de atuação como músico mudarem completamente a partir do momento em que entrou em contacto com a bossa nova – ritmo até então pouco conhecido por ele, que nasceu e cresceu numa região periférica da capital do estado de Minas Gerais. Aquilo que Lourenço viveu ao

iniciar sua carreira na noite lisboeta evidencia inúmeras questões que são fundamentais para o entendimento da experiência vivida por muitos músicos brasileiros, principalmente no que diz respeito à relação entre o tipo de música brasileira que se toca, capital simbólico e processos de distinção presentes neste circuito.

Aí o sobrinho da dona do Sentido Proibido me viu tocando na rua e disse: «faz o que você está fazendo aí na rua aqui dentro do bar», porque não tinha música ao vivo lá. E aí eles gostaram, porque eu não tinha muito padrão... eu não tinha esse padrão de música pop estrangeira que as pessoas tocam e as pessoas identificam e cantam, etc. Eu não tinha esse padrão, eu tocava o que eu gostava, porque eu estava tocando ali na rua com os amigos e levei aquilo pra lá, pro bar, e a dona começou a gostar. Só que eu não tocava por dinheiro, eu tinha a loja, a churrasqueira, mas mesmo assim no final da noite, ela vinha e pagava o meu cachê. Sempre. Nunca deixou de pagar. Aí, quando aconteceu a parada de eu perder o emprego na loja, eu passei a tomar gosto por tocar nos lugares. É aí que entra a parada do repertório, a parada do conhecimento musical. Porque a minha gratidão por ter vivido toda essa história, foi ter conhecido essa cultura da música brasileira; eu pensava: «o que é bossa nova? Porque eu não conheço isso?» Aí que começou essa indignação de tudo, porque esse controle todo das massas é facto, eu vivi isso. Não é uma teoria da conspiração. Foi aí que eu comecei a ver a verdade. Então, hoje eu falo com os meninos: a gente aqui, a gente que está tocando em Lisboa hoje, desses anos todos pra cá, tem essa vantagem de conhecer uma cultura e uma música brasileira que o brasileiro que está lá no Brasil não conhece. Isso é foda. Por causa dos gringos, porque eles têm um conhecimento bom, eles têm acesso e o brasileiro lá não tem e isso é de propósito. Porque a indústria da música pop americana chegou no Brasil e fudeu com aquela merda toda. [...] Porque, por exemplo, o samba. O samba pra mim, lá no Brasil, era coisa de terreiro de macumba, de favela e não é. No Rio de Janeiro eu acho que não é assim; mas onde eu nasci, em Belo Horizonte, era assim que o pessoal no meu bairro pensava. E eu fiquei indignado e comecei a correr atrás do prejuízo (Lourenço – trecho de entrevista realizada em 19 de Maio de 2016).

A narrativa de Lourenço suscita algumas questões concernentes ao modo como este bem cultural compreendido pela música que se projeta no cenário estrangeiro é consumido e percebido em diferentes partes do Brasil contemporaneamente. As canções icônicas da MPB – tornadas célebres através da atuação de nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso, entre outros – ocuparam lugares centrais na indústria cultural brasileira, nomeadamente entre o final dos anos 1960 e a década de 1980. Mais recentemente, contudo, as práticas de consumo musical do Brasil passam por transformações que se ligam a diferentes fenómenos. Primeiramente, posso identificar uma mudança na postura editorial da indústria fonográfica e das rádios que se abriram à produção de outros géneros musicais

brasileiros, considerados regionais, e que possuem um enorme potencial de atração de público – devo dizer que estas mudanças deveu-se a inúmeros fatores como a divulgação destes ritmos mais regionais em telenovelas da Rede Globo; o pagamento de músicos e gravadoras a rádios para que divulgassem determinadas canções de forma maciça, etc. (Dias 2005; Alonso 2011; Silva 2012). Desta forma, a depender das fontes de acesso à indústria musical, a chamada MPB passou desapercibida por um enorme número de brasileiros ao longo dos últimos 30 anos. O segundo fenómeno que posso identificar e que explica, em certa medida, o modo como uma significativa parte da população brasileira na atualidade desconhece canções consagradas dos géneros considerados ícones de *brasilidade* corresponde ao avanço das religiões evangélicas neopentecostais no país (Mafra 2001; Almeida 2001). Neste cenário, assiste-se ao impulso tanto de um conservadorismo generalizado, quanto da emergência de uma indústria cultural (fonográfica, literária, audiovisual) feita por e para evangélicos – basta olhar para a emergência da Rede Record de televisão como segunda força no mercado do audiovisual brasileiro e sua ligação direta com a Igreja Universal do Reino de Deus.

A narrativa de Lourenço mostra como estes géneros considerados como legítimos representantes de uma identidade nacional brasileira não é reconhecido por grande parte dos brasileiros na atualidade; no seu caso, Lisboa surgiu como o *locus* privilegiado para seu acesso à chamada «música brasileira de qualidade».

Neste contexto, torna-se evidente que, dentro do campo compreendido pelo circuito da música brasileira ao vivo, inúmeras lutas simbólicas são travadas de modo a conceder ao circuito a possibilidade de situar-se dentro de uma cena de entretenimento noturno mais ampla. Isto é, a maneira como este circuito desenvolve-se e consolida-se no cenário da noite lisboeta resulta de inúmeras disputas simbólicas em tornos dos repertórios mais adequados aos diferentes públicos que o percorrem. A existência de uma audiência cujas origens são variadas (portugueses, brasileiros e estrangeiros de outras nacionalidades) impõe a necessidade de apresentação de um repertório com músicas facilmente identificadas como brasileiras, afinal a música brasileira compreende o capital simbólico com maior poder de distinção que estes sujeitos possuem. Sendo músicos que tocam quaisquer tipos de música, indiscriminadamente, adentram o circuito da música ao vivo em geral e encontram músicos de outras origens com quem disputam o mesmo espaço. Ao posicionarem-se como músicos brasileiros que produzem música brasileira fomentam este circuito

único cuja diferenciação reside na oferta deste bem cultural específico por pessoas brasileiras. Deste modo, o ofício desenvolvidos pelos músicos baseia-se nesta articulação constante entre os capitais simbólicos inerentes à música brasileira e sua capacidade de reproduzir espaços de distinção (Bourdieu 1989 e 2013 [1979]).

Aos processos de distinção que concedem ao circuito percorrido pelos músicos brasileiros características específicas que os diferenciam no bojo do entretenimento noturno lisboeta como um todo, estão subjacentes outros processos que definem o carácter do público que consome as músicas reproduzidas por estes sujeitos. Como já discutido antes, a escolha de um repertório baseado na chamada Música Popular Brasileira e ritmos como bossa nova e samba responde às demandas de um público internacional que espera ouvir músicas correspondentes às imagens e estereótipos feitos sobre o Brasil, ao mesmo tempo em que acaba por definir qual parcela da comunidade brasileira residente na cidade participará deste circuito. A comunidade de brasileiros em Lisboa é muito numerosa e diversa em termos das origens sociais de seus integrantes, possuindo meios de organização e representação incipientes, acaba por transitar pela cidade indiscriminadamente.

As formas de organização das práticas musicais em questão respondem à necessidade de aceitação de um público estrangeiro que anseia por consumir o estereótipo do Brasil, por outro lado, respondem aos desejos de consumo nostálgico de parte da comunidade brasileira na cidade. Deste modo, as formas de apreciação da música enquanto «produto da história reproduzido pela educação» (Bourdieu 2013 [1979], 10) estão proximamente relacionadas às origens sociais de seus consumidores. Portanto, a escolha por um repertório considerado de «maior qualidade» e «mais nobre» dentro do universo da música brasileira acaba por selecionar uma parcela da comunidade de imigrantes que circulam pelas zonas centrais e turísticas da cidade, deixando para as zonas de consumo mais periféricas as práticas musicais associadas a géneros musicais menos associados à *brasilidade*, considerados mais regionais e, devido à sua forte penetração no mercado fonográfico atual, ligado ao mercado de massas.

Pensar a atividade desenvolvida pelos músicos como um ofício artesanal implica a reiteração do carácter prático que envolve o fazer musical: assim como nos processos de aprendizagem artesanais, a música aprende-se ao fazer, é resultado do exercício e da prática assídua que faz com que a formação de um músico nunca esteja inteiramente completa. Assim, como apresento no capítulo I desta tese, a

indissociabilidade da música como bem cultural e da prática do sujeito é fundamental para perceber a experiência vivida pelos músicos como um ofício. E o desenvolvimento de suas carreiras musicais em Lisboa é parte tanto do processo de aprendizagem sempre incompleto, ao qual me referi acima, quanto de um processo mais profundo de construção subjetiva. Partindo desses referenciais reflexivos, proponho responder à pergunta primordial deste capítulo: o que faz de um sujeito um músico? As diferentes formas de desenvolvimento das carreiras dos interlocutores englobam diferentes processos de adaptação e conformidade às expectativas que o mercado da música ao vivo na cidade impõem. Deste modo, as trajetórias que inscrevem na cidade através das suas apresentações corroboram para este esforço de «tornar-se músico» em Lisboa.

3. Tornar-se músico brasileiro em Lisboa

Entre os músicos com quem conversei mais longamente durante a pesquisa, a maioria chegou aqui durante a sua vida adulta. Muitos já possuem um percurso artístico trilhado no Brasil, e adentrar o mercado da música ao vivo na cidade de Lisboa compreende um exercício de desbravamento de caminhos possíveis a serem trilhados com o objetivo de se estabelecerem como músicos num cenário internacional. Contudo, alguns músicos iniciaram seu percurso artístico após a chegada em Portugal e foi esta mudança nas suas vidas que possibilitou o desenvolvimento de uma carreira musical que, em certa medida, está estabelecida no circuito de música ao vivo na cidade.

O modo como estes músicos comuns desenvolvem suas carreiras possui muitas convergências entre si; como mostrei anteriormente, as formas de realização da atividade musical no contexto observado não variam grandemente. No entanto, há muitas diferenças no modo como estes sujeitos adentram o meio musical propriamente dito; isto é, a forma como dão os primeiros passos em direção ao estabelecimento de uma vida dedicada ao ofício musical são variadas e constituem experiências únicas e individuais. Sendo um ofício, a música apresenta-se como uma atividade assente na prática quotidiana e sua aprendizagem dá-se através do exercício e treino constantes, marcados pela repetição, tendo, na maioria das vezes, a figura de um professor, mentor, que guia este processo de aquisição do conhecimento musical.

João e Nuno então entre aqueles que vieram para Portugal tendo já iniciado uma carreira musical no Brasil, embora tenham vindo em momentos profundamente diferentes no panorama da imigração brasileira no país – João chegou em 1990 e Nuno em 2013 – ambos possuíam uma formação musical acadêmica e chegam aqui munidos de algumas estratégias para conseguirem permanecer no mercado musical e prosseguir o desenvolvimento de suas carreiras artísticas.

João, oriundo de uma cidade do interior do estado da Bahia, tocava guitarra acústica e elétrica desde a adolescência e durante o período em que frequentou a faculdade música na capital do seu estado, Salvador, foi financiado pela sua família. Ele disse que tocava pontualmente nalgumas festas tradicionais da região para juntar algum dinheiro, mas não dependia disso para viver e dar continuidade aos seus estudos.

Eu não vivia de música, minha família me sustentava, então eu não precisava. De vez em quando tocava no carnaval e aí conseguia mil dólares, conseguia ficar uns 6 meses sem aperto, mas não era profissional, era pontual (João – Trecho de entrevista gravada em 20 de Julho de 2016).

Embora não gostasse de tocar música popular brasileira, bossa nova, etc., acabou aprendendo para ensinar uma norte-americana em troca de aulas de inglês. A universidade onde estudava entrou num longo período de greve e ele, sentindo-se deprimido por estar sem grandes ocupações, aceitou o convite de um amigo para ir passar alguns meses em Israel. Ele sai do Brasil em 1989 e fica em terras israelitas por pouco mais de um ano; com a intensificação dos conflitos entre Israel e o Kuwait, João decide vir para Portugal. Chega em Lisboa em 1990 e vê-se obrigado a buscar formas de se sustentar através da música num país que pouco conhecia, tendo na bagagem sua experiência em Israel e seus conhecimentos musicais adquiridos na prática e na faculdade de música. Embora não tivesse uma carreira musical consolidada no Brasil, dedicava a maior parte do seu tempo à formação universitária, às aulas oferecidas à amiga norte-americana e às atuações pontuais nas festas do carnaval e do São João, João chega a Portugal após mais de um ano de experiência em Israel, onde atuava como um músico comum que tocava em bares e restaurantes e munido de sua formação universitária que lhe conferia algum diferencial dentro de um mercado ainda pouco habitado por brasileiros. Ao longo dos quase trinta anos de vida no exterior, João sempre trabalhou com música de forma direta ou indireta:

Trabalhava como músico, sempre músico. Comecei a dar aulas, peguei uma turma enorme de alunos. Depois comecei a gravar bastante *jingles* para comerciais em estúdios. Curti bué e dava uma grana. Naquele tempo dava né?! (João – trecho de entrevista gravada em 20 de Julho de 2016).

Um cenário completamente diferente é encontrado por Nuno que chegou em Lisboa em 2013, quando a população brasileira já constituía a maior comunidade imigrante no país e o mercado da música para brasileiros já possui uma racionalidade própria dada pelos diferentes circuitos percorridos por músicos brasileiros nas diferentes zonas da cidade. Deste modo, sua entrada neste mercado encontra mais dificuldades à despeito de sua formação acadêmica. Nuno é natural de Recife, capital do estado de Pernambuco no nordeste brasileiro, e estudou música na universidade federal de seu estado. A partir de uma oportunidade que surge para visitar a Europa, onde viviam dois de seus irmãos (um em Lisboa e outro numa cidade inglesa), Nuno tenta realizar um plano antigo de fazer mestrado na área de música. Deparando-se com os altos custos das pós graduações no Reino Unido, decide-se por Lisboa, onde passa a viver com seu irmão. Quando o dinheiro que trouxe do Brasil começou a acabar, ele começou a procurar emprego aqui apresentando uma gravação feita antes de sair do Brasil para mostrar seu trabalho e suas habilidades musicais. Uma gravação estratégica, como ele me disse.

Uma gravação que eu tinha feito no Brasil quase que estrategicamente, tocando um repertório meio aberto, com um pouco de bossa nova, um pouco de choro e tal. E é exatamente o material que eu tenho usado aqui para divulgar coisas. Não gravei nada aqui – só umas coisas com alguns estrangeiros que passaram aqui. [...] Aí eu comecei a procurar lugar: fui pro Bairro Alto, Alfama, etc. E fui em um lugar em Alfama que tinha ligação com música de Cabo-Verde, Angola, etc. Aí eu fui lá, toquei uma vez, depois fiquei tocando um tempo muito grande. Mas, basicamente, eu tocava em grupo no Brasil e o desafio novo era tocar sozinho. Eu não canto e tal, então fiquei tocando violão solo (Nuno – Trecho de entrevista realizada em 31 de Maio de 2016).

Nos dois casos a vinda para Portugal impôs mudanças no modo como estes sujeitos desenvolviam suas carreiras como músicos comuns. João deu aulas, gravou música para publicidade e após longos anos na capital portuguesa toca guitarra portuguesa em diferentes casas de fado e após concluir a licenciatura em música, fez mestrado em Etnomusicologia e realiza atualmente sua pesquisa de doutoramento em Antropologia. Sua presença no circuito da música brasileira dá-se através de atuações pontuais em grupos de chorinho, onde toca bandolim com maestria – durante o período em que realizei o trabalho de campo, suas atuações com outros brasileiros era

bastante frequente e ele circulava entre o circuito do fado e da música brasileira nas zonas centrais e turísticas da cidade. Nuno, por outro lado, viu-se diante do desafio de se apresentar sozinho, quando outrora no Brasil tocava com outros músicos em conjuntos maiores. Além disso, passou a acompanhar cantores e cantoras em apresentações em diversos estabelecimentos deste circuito da música brasileira ao vivo – foi neste cenário que o conheci.

Como discutido no capítulo sobre a migração brasileira em Portugal, estes desafios são impostos pela mudança significativa do contexto em que a atividade musical é desenvolvida, fazendo com que os músicos sejam capazes de se adaptar e corresponder às expectativas dos contratantes e do público de modo a viabilizarem a continuidade de suas carreiras artísticas como músicos comuns. Esta característica do *músico comum* descrita por Perrenoud torna-se evidente neste contexto: não sendo músicos famosos e consagrados, as suas atuações respondem às demandas de quem os contrata, fazendo com que haja uma autonomia limitada no modo como desenvolvem seu ofício. Contudo, esta autonomia criativa limitada no plano das práticas inseridas no mercado da música ao vivo não prejudica a noção da música como ofício central que permeia as vidas destes sujeitos; pelo contrário, a inserção num circuito musical dentro do mercado do entretenimento noturno lisboeta reitera suas existências subjetivas ancoradas no fazer musical, no ser em certa medida, como também sugere Perrenoud, operários da música (Perrenoud 2008).

Em contraste com os caminhos trilhados por João e Nuno, estão as trajetórias de Ana e Inês, cantoras brasileiras que vivem em Lisboa e que iniciaram suas carreiras artísticas depois de terem saído do Brasil. Ana sempre gostou de cantar e apresentava-se ocasionalmente em sua cidade natal, localizada no interior do estado de São Paulo; contudo, nunca teve o ímpeto de levar adiante suas pretensões musicais, pois vindo de uma família evangélica e de origem humilde, deparava-se com dificuldades de aceitação neste sentido – segundo ela, cantava escondida na casa de amigas e todas as vezes que se apresentou, o fez à revelia da vontade e aprovação de seus pais. Sua trajetória de migração não está ligada à música, Ana sempre teve o desejo de sair do país e seu plano inicial era ir, de maneira indocumentada através do México, para os Estados Unidos. Seus planos, contudo, mudaram com o episódio do 11 de Setembro de 2001, quando os riscos e dificuldades de entrar nos Estados Unidos ficaram ainda maiores. Seguindo os conselhos de uma amiga que tinha irmãos

a viver em Genebra e a promessa de que conseguiria viver bem através de seu trabalho como manicura (Ana trabalhava como manicura desde os 14 anos).

Foi por causa de uma amiga que eu comecei a ouvir músicas, porque minha família é evangélica, então eu não podia ouvir «músicas do mundo», como eles diziam. Quando eu tinha 9 anos, o amigo do irmão dessa amiga, com quem eu ouvia Elis Regina, etc., nos chamou para fazer *backing vocal* de uma música de reggae. Aí nós gravamos e eu acho que foi ali que a música nasceu em mim. Depois disso, eu deslanchei, eu participava de concurso de karaoke, de tudo que eu conseguia participar. Até ganhei um concurso uma vez, uma viagem para Porto Seguro (cidade no litoral sul do estado da Bahia), mas nem pude ir pegar o prêmio porque meus pais não sabiam. E eu sempre ia com essa amiga, que cantava muito bem. E eu não sei porque, mas sempre tive muita insegurança, sabe? [...] Até que um dia eu decidi me «separar» dela. Não quis mais ser a sombra da Zi! Aí eu peguei e comecei... só que aí, como sempre, a timidez operando. Tem sempre aquelas pessoas que criticam, umas críticas, que não era uma crítica construtiva; era uma crítica mesmo pra colocar você pra baixo. Aí eu parei geral. Cara, eu parei geral! Isso eu já tava pra fazer 18 anos. Aí eu parei geral e só cantava na capoeira! Depois que eu parei a capoeira, eu ia em lugares ouvir música brasileira, samba [...] Quando eu decidi sair do Brasil, cheguei na Suíça e eu falava pros meus amigos que cantava. O pessoal me colocava pra baixo, sabe? Eu falava que gostava de cantar, que eu queria cantar em bares, que eu não vou ser aquela pessoa que vai cantar na televisão, que vai cantar para um milhão de pessoas num estádio. Eu gosto de chegar, sentar, cantar e ir embora. Simples assim! Eu acho bonito chegar num lugar onde as pessoas estão ali pra te ouvir. Só que as pessoas me colocavam pra baixo. Nunca tive muita sorte. Eu só comecei a cantar na Suíça depois de dois anos e meio. Conheci uma amiga brasileira que fazia aula de samba de gafieira⁷. Uma vez eu falei pra ela, eu canto. Um dia fomos ao samba e eu falei pra ela: «eu quero cantar com esses caras, mas eu morro de vergonha!» Aí ela me perguntou se eu era cantora, eu respondi: «sou uma cantora que, tipo assim, não é cantora». Ela falou que namorava o cara do cavaquinho: «eu vou falar com ele e você vai cantar com eles!» Aí eu peguei e cantei. Nunca esqueci! Cantei uma música do Zeca Pagodinho com a Beth Carvalho. Depois disso, não parei mais (Ana – trecho de entrevista realizada em 31 de Maio de 2016).

Quando conheci Ana, ela estava a viver em Cascais há menos de um ano, após anos a viver em Genebra sem conseguir se legalizar, ela seguiu alguns conselhos de amigos para vir a Portugal, pois aqui os processos de legalização são mais fáceis de conseguir. Ela trabalhava como manicura e se apresentava em diversos bares e restaurantes cantando acompanhada de outros músicos; apesar de ter iniciado sua trajetória como cantora, nos moldes dos *musiciens ordinaires* proposto por Perrenoud, em Genebra, sua carreira começa a consolidar-se no circuito da música brasileira ao

⁷ A expressão brasileira «de gafieira» designa bailes populares que acontecem em salões onde as pessoas dançam em pares. Deste modo, samba de gafieira refere-se a um desses bailes onde o ritmo preponderante é o samba.

vivo em Lisboa. Diferentemente de músicos, como António, João, Nuno e outros com quem trabalhei, a entrada definitiva de Ana na carreira musical dá-se a partir do momento em que sai do Brasil e encontra espaços onde a possibilidade de cantar músicas que aprecia torna-se real. Trilhando caminhos diversos, desenvolve seu ofício de cantora através da prática, abstendo-se de instâncias regulares e formais de aprendizagem, tendo como aspecto impulsionador a sensação de que a música nascera dentro de si no momento em que canta numa gravação pela primeira vez aos 9 anos de idade.

Ao longo da realização do trabalho de campo pude ver proximamente a evolução da sua caminhada enquanto cantora na noite lisboeta: no princípio participava timidamente de apresentações de outros músicos, cantando duas ou três músicas; aos poucos, foi conquistando seu espaço a ponto de conseguir abandonar o trabalho como manicura e viver exclusivamente de sua música. Atualmente ela lidera um projeto chamado *Samba Que Te Canto* e conjuntamente com outros músicos apresenta um repertório de sambas consagrados e já participou em alguns programas televisivos, contrariando sua previsão de que não pretendia ser «aquela pessoa que vai cantar na televisão».

No caso de Inês, embora sua carreira como cantora inserida no circuito da música ao vivo em bares e restaurantes tenha efetivamente iniciado depois de sua chegada em Lisboa, ela possui uma história com a música que remonta à sua infância e, entre momentos de maior e menor proximidade com o cantar em espaços públicos, sempre esforçou-se em estar de alguma maneira ligada com o fazer musical. Tendo iniciado sua trajetória como cantora aos oito anos dentro de um conservatório de música numa cidade do interior do estado de Minas Gerais, Inês viu-se diante de mudanças em sua vida durante a adolescência que a fizeram deixar a música de lado, tendo retornado à sua paixão por cantar e tocar no início da vida adulta, quando já vivia no estado do Mato Grosso do Sul, na região Centro Oeste do Brasil. Conversei com a cantora inúmeras vezes ao longo do trabalho de campo e em diversos momentos este período de lacuna entre a sua saída da banda do conservatório de música e sua reingresso no mundo da música era lembrado como um momento de desilusão e insatisfação com a vida. Após ter terminado o curso de Enfermagem e ingressado no mercado de trabalho nesta carreira, Inês encontrou-se em estado de profunda apatia e stress, dizendo desejar «jogar tudo para o alto», mudar de cidade para conseguir mudar de vida. Neste momento, um amigo convida-a para trabalhar

com ele num estúdio musical e, a partir daí, sua relação com o fazer musical é retomada e, segundo ela, sua vida volta a fazer sentido.

Pensar os diferentes caminhos trilhados por estes quatro interlocutores – João, Nuno, Ana e Inês – leva-me a refletir sobre estas diferenças e o modo como o desejo por desenvolver o ofício musical encerram, em última instância, um aspecto essencial para a compreensão da sua experiência vivida em Portugal. O fazer musical, a música enquanto ofício, é uma faceta fundamental para a forma como estes sujeitos posicionam-se no mundo e entendem-se como sujeitos, como pessoas. Se, por um lado, João e Nuno tenham tido a oportunidade de estudarem música formalmente, de buscarem um alto nível de formação musical; Ana e Inês, por outro lado, agarraram-se à certeza de que fazer música deveria ser parte essencial das suas existências independentemente da ausência de uma formação universitária. A despeito das diferenças que marcam os processos de aprendizagem musical destes sujeitos, os quatro fazem parte de um mesmo circuito de música presente na cena noturna da cidade de Lisboa e, deste modo, trilham caminhos muito próximos, havendo uma troca constante de saberes e experiências. Neste sentido, a ideia de que a música é um ofício que se aprende e reproduz na prática incessante, que ainda sendo uma arte é também uma forma de ofício artesanal torna-se patente.

Em seu livro *O Artífice*, Richard Sennett, afirma repetidas vezes que a figura do artífice enquanto sujeito funde-se com o seu ofício artesanal, reiterando a ideia de uma continuidade entre aquele que faz determinada coisa e a coisa feita. No capítulo⁸ dedicado à relação da técnica com a expressão do artífice, Sennett parte da necessidade da repetição incessante com objetivo de aperfeiçoamento de uma determinada técnica para refletir sobre o modo como a repetição é responsável por um nível de engajamento tal entre o artífice e seu trabalho que «tornamo-nos aquilo em que trabalhamos» (Sennett 2009 [2008], 196). Tal consideração feita por Sennett é muito interessante para pensar o modo como os músicos brasileiros vivem a experiência da construção de uma carreira artística no cenário do entretenimento noturno lisboeta. A ideia de que o engajamento com o trabalho é aspecto fundamental na vida do artífice, somada ao debate sobre o carácter artesanal que perpassa a prática musical daqueles com quem trabalhei, apresenta-se como uma possível resposta para algumas de minhas inquietações. A começar pela reflexão sobre como viver deste

⁸ Trata-se do quinto capítulo incluído na segunda parte do livro e intitula-se *A mão* (Sennett 2009 [2008], 169-199).

ofício ancorado no fazer música brasileira nos bares e restaurantes da cidade de Lisboa reverbera em suas subjetividades; isto é, como esta experiência particular inscreve-se no modo como se entendem como sujeitos no mundo.

4. Música como possibilidade e condição da experiência migrante

Ao buscar entender o modo como estes sujeitos aliam em sua trajetória de vida uma experiência de mobilidade e o desenvolvimento de suas carreiras artísticas volto meu olhar para os sentidos que dão aos eventos que perpassam suas vidas como músicos na capital portuguesa. Ao longo deste capítulo busquei mostrar como desenvolvem sua atividade musical no seu sentido pragmático, isto é, mostrando o modo como organizam suas apresentações, as relações que estabelecem com seus contratantes e com o público e, por fim, o modo como adentraram neste mercado de trabalho tão específico. Isto posto, torna-se evidente, a meu ver, a necessidade de refletir sobre o modo como os músicos com quem trabalhei dão significado à experiência que vivem e, mais, pensar acerca das relações entre o ofício que exercem na noite lisboeta, a experiência de mobilidade que viveram ao migrar para Portugal e o modo como constroem-se como sujeitos e agentes de uma realidade social específica.

Nas últimas décadas os debates antropológicos acerca da subjetividade aproximam-se da ideia de experiência de vida; a partir de um distanciamento de estudos sobre o assunto que insistem na divisão entre corpo, mente e sociedade, as análises realizadas pela antropologia a partir dos anos 1980 privilegiam uma visão mais relacional da realidade social, buscando superar antigas dicotomias (Guerreiro 2012). Ainda que trabalhos como aquele realizado por Marcel Mauss no início do século XX continuem a ser aclamados como ponto de partida para pensar a ideia da construção da noção de pessoa e de debates sobre a subjetividade, autores como Toren, Ingold e Ortner esforçam-se em esmiuçar as formas como os indivíduos dão sentido às experiências que vivem através de uma abordagem que considera o modo como a realidade social influencia estas atribuições de sentido, tanto quanto estas maneiras de dar sentido à experiência acabam por moldar realidades sociais (Ingold 2000; Mauss 2003 [1938]; Ortner 2006; Toren 1999).

As diversas apreensões acerca desta noção [de subjetividade] buscam compreender como os sujeitos percebem-se a si mesmos dentro do escopo da vida social que é, simultaneamente, constituídas por estes sujeitos e constituinte dos mesmos. Ou seja,

a subjetividade das pessoas constitui-se através das relações sociais estabelecidas ao mesmo tempo em que estas relações – e o contexto social onde estão inseridas – são constituídos pelo modo como os sujeitos significam sua existência no mundo (Guerreiro 2012, 71).

Aliado à discussão sobre a subjetividade está o debate sobre a experiência, afinal o modo como os sujeitos entendem-se a si mesmos relaciona-se com o modo como os sujeitos dão sentidos às experiências que vivem. Victor Turner, ao buscar delinear uma Antropologia da Experiência recorre ao trabalho desenvolvido por filósofos como John Dewey e Wilhelm Dilthey (Turner & Bruner 1986) para pensar numa «abordagem baseada nas experiências vividas no mundo ao longo da existência que colaboram para a conformação da maneira como as pessoas entendem-se como sujeitos e situam-se no mundo em que vivem» (Guerreiro 2012, 72). Deste modo, subjetividade e experiência aparecem como dois conceitos proximamente ligados e cuja associação é essencial para buscar algum entendimento a respeito da forma como os sujeitos compreendem determinados eventos que acontecem em suas vidas e como essa compreensão reverbera no modo como entendem-se como pessoas que vivem e agem numa determinada realidade social (Turner & Bruner 1986; Guerreiro 2012).

Neste mesmo sentido estão as contribuições dadas por Biehl et al (2012) acerca da subjetividade nas investigações antropológicas. No livro editado pelos autores, eles reiteram a importância de olhar para a subjetividade para perceber efetivamente a realidade social. Isto é, reforçam a necessidade de olhar para as experiências individuais, superando as análises consideradas mais tradicionalistas que se fundamentam apenas nas estruturas sociais e/ou representações culturais descoladas da experiência vivida pelos indivíduos (Biehl et al 2012). Neste sentido, afirmam que, para pensar a subjetividade, é preciso pensar em termos da experiência vivida – esta que é a principal fonte de dados da antropologia e que, muitas vezes, é solapada (Biehl et al 2012, 14). Deste modo, voltar-me aos modos de subjetivação empreendidos pelos músicos brasileiros em Lisboa é parte de um esforço de entender a realidade social vivida por estes sujeitos, por um lado; noutro sentido, é também parte de um mesmo esforço de compreender como a experiência migratória e o desenvolvimento de uma carreira artística num contexto internacional é articulada por estes sujeitos e encaixada nos sentidos que dão às suas trajetórias de vida.

Os músicos com quem trabalhei realizam um ofício engajado; uma prática que se aproxima do fazer artesanal – na medida em que é aprendida através da prática constante – em que a relação entre produto, produtor e consumidor acontece de forma

muito direta; num cenário de prática musical em que há pouca liberdade e autonomia criativa e; em que a natureza do labor desenvolvido pelos sujeitos é muito próxima daquele desenvolvido pelos artesãos (Becker 1982; Perrenoud 2008 e 2013; Sennett 2009 [2008]). Tais peculiaridades presentes na forma como os músicos brasileiros desenvolvem suas carreiras em Lisboa apontam para uma forma de relacionar-se com o fazer musical que é específico às condições que encontram no mercado da música ao vivo presente na cena do entretenimento noturno da cidade.

Apesar de estas características poderem ser vistas à luz da falta de autonomia criativa e da precariedade que envolve a prática musical destes sujeitos, aquilo que observei e ouvi durante o trabalho de campo é muito mais próximo de uma exaltação da possibilidade de fazer música neste cenário do que reforço e reiteração das dificuldades que esta atividade encerra. Isto é, para muitos músicos com quem trabalhei estar em Lisboa e fazer parte deste circuito musical é o aspecto principal que torna possível desenvolver uma carreira artística. Mesmo que haja muitos sonhos e aspirações a serem alcançados, o facto de conseguirem fazer música e viver da música já constitui um aspecto fundamental para sentirem-se completos enquanto sujeitos.

O modo como estas pessoas articulam sua existência neste contexto estrangeiro – em que precisam constantemente jogar com os estereótipos e representações que fazem dos brasileiros para assegurar sua presença neste circuito de música ao vivo da noite de Lisboa – evidencia a maneira como dão sentido às experiências que vivem, buscando qualquer possibilidade de agência que exista para que possam agir sobre o mundo social em que vivem.

Logo na entrada há uma pequena antessala que parece um depósito de equipamentos que António arrenda (microfones, cabos, amplificadores, etc.), além de funcionar como a zona de fumadores do espaço. Depois deste hall de entrada, há uma sala com maiores dimensões onde acontecem os convívios e que parece com o ambiente de um bar: tem um balcão, um frigorífico, garrafas de bebidas alcoólicas expostas; num canto desta sala há uma pequena churrasqueira elétrica onde fazem espetadas e sobre um fogareiro portátil há uma panela com caldinho de feijão; uma mesa ao meio do espaço tem uma bandeja com salgadinhos e está rodeada por bancos e cadeiras. No canto oposto à churrasqueira há dois sofás dispostos em L. As comidas e bebidas são vendidas por António, mas as pessoas servem-se à vontade de tudo o que quiserem e depois pagam – não há um grande controlo do que é consumido, levando-me a pensar que as pessoas que passam por ali conhecem-se bem e confiam uma nas outras. O estúdio musical propriamente dito fica nas traseiras desta sala maior, mas não cheguei a conhecer.

Ao longo desta noite umas dez pessoas passaram por ali – essencialmente homens, músicos e brasileiros – com o intuito de conversar, beber algumas

cervejas, comer qualquer coisa que os fizesse matar as saudades do Brasil, tocar e cantar; enfim, descontraír... Entre uma música tocada no violão por alguém e conversas aleatórias, os músicos iam falando um pouco sobre suas experiências em Portugal. Afonso, que é cunhado de António, fala das dificuldades que já enfrentou ao longo dos 14 anos em Lisboa, mostra suas composições e fala do desejo de conseguir gravar um álbum apenas com músicas inéditas de sua autoria. Carlos orgulha-se de suas origens amazónicas e do facto de conseguir viver exclusivamente através da música há cerca de 5 anos, deixando claro que só toca músicas brasileiras de qualidade. Jorge fala da sua atuação como professor de música em colégios privados e conservatórios, explicando que sua formação universitária proporcionou-lhe outras formas de viver da música. José, baterista vindo de Brasília, comenta o facto de que quando chegam aqui os músicos «viram tudo a mesma coisa, vira tudo brasileiro», apesar da diversidade de origens regionais destas pessoas.

Ao final da noite pude perceber que o estúdio do António compreende este espaço de troca entre contrerrâneos, onde é possível fazer música mais livremente, distanciando-se das demandas dos donos de bares que os contratam e que esperam que o repertório «encham a casa». Ali apresentam composições próprias que remetem às suas origens no Brasil, etc. No estúdio tocam, cantam e trocam com seus pares com prazer e satisfação, fazendo música entre e para amigos e colegas de profissão (Trecho do Diário de Campo, 12 de Fevereiro de 2015).

O excerto acima remete à minha primeira visita ao *Estúdio KLG*, mais conhecido como estúdio do António, e mostra como este espaço tão peculiar compreende um lugar de trocas privilegiadas entre os músicos brasileiros que circulam no cenário da música brasileira na noite lisboeta. António, que chegou em Portugal há mais de 15 anos, ao montar este espaço tornou-se uma espécie de mediador das relações entre os músicos, fazendo do seu estúdio um lugar de encontro, convivência e troca de experiências. Enquanto realizava o trabalho de campo era comum ouvir que o estúdio compreendia o lugar onde novas parcerias eram realizadas e, além disso, o lugar para onde os músicos recém chegados do Brasil eram aconselhados a visitar para dar início às suas atividades musicais na capital portuguesa. Muitas vezes, durante apresentações de brasileiros, um novato puxava conversa com aqueles que estavam a tocar e ouvia que o estúdio do António era o lugar que deveriam ir para conhecer possíveis parceiros e oportunidades de trabalho.

Além deste viés de mediação da atividade dos músicos, aquela espécie de bar improvisado constituía um espaço de reflexão acerca das experiências que aqueles sujeitos viviam, funcionando como uma válvula de escape às dificuldades enfrentadas dentro do circuito de música brasileira do qual faziam parte. Os desabafos de Afonso sobre a necessidade de ir trabalhar no restaurante de um centro comercial após ser demitido de um bar onde tocava regularmente, as conversas sobre as mudanças na

dinâmica dos bares e restaurantes a partir das novas regulações impostas pela Câmara, a exposição de anseios e aspirações em relação ao desenvolvimento de suas carreiras artísticas, são assuntos que revelam esta característica reflexiva que os convívios naquele lugar continham.

Pensar o estúdio do António como esse *lócus* reflexivo mostra como a ideia de alcançar a possibilidade de viver da música, de sustentar-se financeiramente a fazer música, constitui uma peça fundamental para a compreensão que os músicos brasileiros fazem da própria experiência que vivem em Lisboa e, em última instância, para a compreensão que fazem sobre si mesmos e sua posição no mundo. Deste modo, olhando para experiência vivida pelos músicos na prática quotidiana de seu ofício é possível perceber o modo como suas subjetividades são construídas conjuntamente com o desenvolvimento de suas carreiras artísticas na cidade. O facto de que estes sujeitos constroem um lugar que lhes é próprio nesta cena do entretenimento noturno lisboeta ressoa no modo como eles entendem-se a si próprios e qual o lugar ocupam uma vez que saem do Brasil e chegam a Lisboa. É em Lisboa que se tornam representantes de uma dita música brasileira, é também em Lisboa que os regionalismos que marcam a produção cultural de um país com dimensões continentais são diluídos em prol de uma unidade nacional artificial que serve a um mercado de música ao vivo pautado em estereótipos de *brasilidade*.

Levando em conta as considerações feitas por Sennett sobre como o artífice alcança uma unidade entre corpo e mente através da conjugação entre linguagem expressiva e ação física e, sobre o modo como o artífice desenvolve suas habilidades através da prática e da repetição, transformando o mundo material de dentro para fora a partir dos esforços reflexivos acerca do próprio trabalho (Sennet 2009 [2008], 327), penso que é possível olhar para a forma como os músicos brasileiros em Lisboa entendem e desenvolvem suas práticas da mesma maneira que o artífice olha para o resultado de seu ofício artesanal.

Diante desta associação fundamental entre o artífice e o resultado do seu trabalho, arrisco-me a dizer que a subjetividade daquele que exerce o ofício está ancorada na prática do mesmo. Desta forma, pensando em relação aos músicos brasileiros com quem trabalhei e ao ofício que desenvolvem, a possibilidade de viver a fazer música constitui o cerne das suas subjetividades e das suas capacidades de agência no mundo em que vivem. A despeito da aparente falta de autonomia criativa e da necessária resposta às demandas específicas impostas dentro do circuito de música

onde estão inseridos, os músicos brasileiros conseguem construir esta forma de *ser no mundo* – do modo entendido por Toren (1999) – ancorada na possibilidade de alcançar a sobrevivência financeira num contexto de migração através da prática musical. Ainda que não consigam realizar todas as suas aspirações e desejos de crescimento dentro do mundo da música, acedem a um espaço de produção, mesmo que de forma artesanal como o fazem os *musiciens ordinaires*, que traz reconhecimento entre os pares e o público, alcançando um sentimento de completude e satisfação pessoal ao consolidar seu espaço neste circuito da música brasileira ao vivo em bares e restaurantes da cidade de Lisboa.

Como no caso de Lourenço, que desde o sete anos sonhava em tocar um instrumento, e ao adentrar este circuito quando começa a tocar em bares do Bairro Alto satisfaz desejos e aspirações que nutria desde a infância, conseguindo dar sentido à sua experiência de migração e à sua compreensão de si mesmo. Para ele, a possibilidade de viver da música não se relaciona com os ganhos financeiros que a sua atividade proporciona, mas sim com a satisfação pessoal que sente ao perceber que está a viver da maneira como aspirava viver quando ainda era criança.

O percurso de Lourenço mostra como a experiência migratória é fundamental para o seu crescimento como músico e a consolidação de uma carreira que parecia impensável no contexto em que vivia no Brasil. Sua vinda para Lisboa proporcionou-lhe aceder a melhores condições financeiras, tornando possível uma maior dedicação à atividade musical. Além disso, a descoberta que faz do Bairro Alto e os encontros que esta descoberta suscita elevam sua atividade artística a um patamar inédito em sua vida: ele consegue afastar-se das igrejas evangélicas como únicos espaços possíveis para a sua prática musical e a partir das suas andanças pela região da boémia lisboeta inicia um processo de aprendizagem e obtenção de conhecimento que viabilizam sua carreira artística. Lourenço, que pode ser considerado um «artífice da música», aprendeu seu ofício através do encontro com outras pessoas e do treino repetido e continuado da técnica. A partir do momento em que ganhou seu primeiro violão, oferecido pela sua irmã mais velha quando ele tinha quinze anos, iniciou um caminho de aprendizagem que passou pelo encontro com pessoas que lhe ensinaram como tocar e aperfeiçoar seu domínio do instrumento. Desde as pessoas conhecidas dentro da igreja evangélica que lhe emprestaram livros de métodos para aprender a tocar violão e que depois o convidaram a participar de um grupo musical da igreja – o que contribuiu para o seu aperfeiçoamento – até o a amizade com o músico de jazz

brasileiro que conheceu em Lisboa e o apresentou à bossa nova e outros ritmos brasileiros que ele desconhecia.

No Bairro Alto recebe seu primeiro cachê e percebe que pode iniciar o caminho em direção à satisfação de seus anseios infantis: fazer suas próprias músicas e viver dela. Em sua narrativa, afirma que não adentrou o circuito da música brasileira com o intuito de ganhar dinheiro, pois o seu objetivo primordial é completar-se subjetivamente através da atividade musical. Essa busca por uma sensação de completude revelava-se de diferentes maneiras, nomeadamente na forma como enxergavam a possibilidade de ganhar dinheiro e sustentar-se financeiramente através da música. Ouvi durante o campo repetidas vezes a expressão «matar cachê» que, segundo meus interlocutores, refere-se à ideia de fazer qualquer tipo de música para assegurar um ganho financeiro. Fazer música por dinheiro, passando por cima de seus gostos e preferências musicais significa nas palavras dos músicos em questão: «matar cachê». Neste sentido, estão as falas de Lourenço que afirmava não se interessar pelo dinheiro que recebia por dois motivos: o primeiro ligava-se ao facto de que tinha outro emprego e não dependia daquele ganho de forma exclusiva; o segundo, e a meu ver, mais revelador, tinha a ver com o facto de que ele fazia música por prazer, para se sentir completo enquanto pessoa. Neste sentido, distanciar-se daqueles que «matam cachê» denota uma relação com a prática musical que vai além da repetição quotidiana de um ofício, revelando que há uma certa insatisfação subjacente à condição de «músicos comuns».

A história de vida deste músico brasileiro a atuar na zona boémia da cidade de Lisboa, e tem como objetivo maior gravar as suas próprias músicas e ser capaz de fazer apresentações onde apenas toca seu trabalho autoral, evidencia de forma extraordinária a peculiaridade que a atividade musical oferece às trajetórias de migração e às experiências subjetivas dos brasileiros com quem trabalhei. É a partir do momento em que entra em contacto com a música brasileira que circula internacionalmente, que é apreciada pelo público estrangeiro, que Lourenço viabiliza uma carreira musical efetiva e aproxima-se da concretização de seus desejos mais antigos. Enquanto estava a tocar nas igrejas evangélicas, o ato de tocar violão ali apresentava-se como um momento de prática, treino, aprendizagem e neste ponto residia a sua satisfação. Quando começa a atuar no Bairro Alto, quando passa a trocar com outros músicos e a deparar-se com um público diverso, ele começa a refletir sobre sua identidade como brasileiro, como músico, como sujeito no mundo.

A trajetória de vida de Lourenço é, a meu ver, muito interessante para pensar como, em muitos casos, a experiência de mobilidade atua como impulsionadora do desenvolvimento de uma carreira musical que existia apenas enquanto um desejo a ser realizado enquanto vivia no Brasil. As condições que caracterizavam a sua vida no Brasil, expostas no Capítulo III, apresentavam inúmeras dificuldades que faziam com que o sonho de um dia fazer música efetivamente fosse sempre adiado. Deste modo, vir para Portugal constituiu para Lourenço uma possibilidade de reinventar sua trajetória, trilhar novos caminhos, e dar início a uma carreira musical fora da esfera da igreja evangélica. Como ele mesmo diz, foi nas ruas e bares do Bairro Alto que ele conheceu aquilo que considera a «verdadeira» música brasileira e com essa descoberta mudou definitivamente a sua relação com a ideia de fazer música. Enquanto no Brasil sua vivência musical estava confinada ao espaço da igreja que frequentava e pela aspiração de um dia talvez adentrar um circuito qualquer de música ao vivo em bares e restaurantes da sua cidade – num cenário em que ele seria apenas mais um «músico de barzinho» – em Lisboa a experiência enquanto músico comum e, por conseguinte, com um ofício muito parecido com aquele do «músico de barzinho», oferece a possibilidade de construção de um lugar específico entre os brasileiros que vivem na cidade e, em última instância, na sociedade portuguesa que o acolhe, como discutido no Capítulo III.

A vinda para Portugal como força que impulsiona a carreira de músicos brasileiros está presente também na trajetória de outros músicos com quem trabalhei, como Ana, Inês e Manuel. Ainda que já tivessem alguma experiência com o fazer musical no Brasil, é a chegada em Lisboa que os impulsiona a trilhar o caminho no sentido de ver que é possível viver da música, principalmente da música brasileira que ocupa um espaço específico dentro do cenário do entretenimento noturno lisboeta. No caso de Manuel, por exemplo, a sua experiência de mobilidade transnacional possibilitou também a sua circulação por outros países europeus e a oportunidade de fazer música para outros públicos, noutros contextos, enriquecendo sua experiência como músico. A partir de um convite feito por um alemão que assistiu uma de suas apresentações em Lisboa, o cantor e baixista deu início a outras trajetórias de mobilidade através da realização de digressões anuais em países como a Alemanha, Áustria, Bélgica e outros.

Para os músicos brasileiros que já tinham uma carreira musical em desenvolvimento antes de sua chegada à Portugal, estar em Lisboa dentro deste

circuito da música brasileira compreende uma experiência que é percebida de maneira diferente. Por não enxergarem em sua trajetória de mobilidade o impulso que os alavanca numa carreira artística, estes músicos vivenciam mudanças significativas no modo de fazer música. Ou seja, diante do desafio de dar continuidade às suas carreiras acabam por fazer adaptações e mudanças nas suas práticas musicais para construírem um novo caminho num novo contexto.

Como no caso de Teresa que, embora tenha saído do Brasil para fazer um curso de mestrado, depara-se com a precariedade que caracteriza o mercado da música brasileira ao vivo na capital portuguesa. No Brasil a cantora já possuía uma carreira consolidada: contava com a ajuda de uma equipa de produção que organizava suas atuações, tinha álbuns editados e indicações em premiações variadas. Ao chegar em Lisboa, depara-se com a dificuldade de estabelecer contactos com produtores musicais que, a seu ver, organizariam suas possíveis atuações, acaba por entrar no circuito da música brasileira que observei da maneira como a maioria dos outros músicos também entram: a partir de contactos com profissionais que já fazem parte do circuito e que viabilizam a atividade dos recém chegados. Contudo, apesar de reiterar a precariedade e o carácter quase amador que perpassa a prática dos músicos comuns na capital portuguesa, a cantora brasileira salienta o facto de que aqui é possível fazer música brasileira de qualidade.

Aqui ninguém sabe quem eu sou, até porque nosso país é continental e nós não temos essa relação com Portugal de fronteiras que possam fazer com que a gente vá e volte. E como no meu país eu acabo sendo conhecida, mas muito mais localmente, no Ceará, no Nordeste, apesar de ter gravado com gente do Rio de Janeiro e de ter ido ao Rio algumas vezes, mas foi só fazer participações. Então, no Brasil eu tinha um status quo de cantora que aqui eu não tenho nenhum. Aqui eu canto em barzinho com um cachê infimamente menor e, acabo tendo que adequar um pouco ao o que a Europa conhece da nossa música né? [...] Ouso dizer que o público português e brasileiro que consome música brasileira aqui, a meu ver, é um consumo de música de melhor qualidade do que muitos de nós no Brasil. Não é muito massificado, então o consumo é o produto de qualidade na grande maioria das vezes. Ou seja, eu costumo ouvir pessoas me pedindo música de bom nível, diferente de que, às vezes, em alguns lugares do Brasil me pediram música de não de boa qualidade pra eu cantar (Teresa – Trecho de entrevista realizada em 01 de Junho de 2016).

As dinâmicas vividas pelos músicos que já possuíam uma carreira artística consolidada no Brasil e que decidem mudar-se para Portugal seguem uma lógica de transformação e adaptação a um mercado no qual a música brasileira compreende um capital simbólico com o qual jogam para estabelecer condições propícias para a

continuidade de suas carreiras em Lisboa. Em alguns casos, a necessidade de aliar o trabalho musical com outras atividades torna-se imperativo no momento imediatamente posterior à chegada no novo país, pois as tentativas de viver exclusivamente da música estão condicionadas às oportunidades existentes no seio do mercado da música ao vivo na cidade. Não sendo músicos consagrados, tampouco sendo pessoas que vieram para cá com a ajuda de contactos prévios que asseguram uma entrada rápida no mercado musical – como no caso de António e Ricardo, por exemplo – os brasileiros que aqui chegam deparam-se com a necessidade de explorar um território até então desconhecido. É o que aconteceu com Jorge, por exemplo, que vindo do Rio de Janeiro no início dos anos 1990 sem conhecer ninguém em Portugal, vê-se obrigado a trabalhar em outras áreas para assegurar seu sustento financeiro antes de consolidar uma posição no mercado da música ao vivo da capital portuguesa e voltar a viver exclusivamente da música como fazia no Brasil. Como já mostrei no capítulo sobre a migração, o momento em que chegam em Portugal é preponderante para a forma como estes músicos conseguem articular suas carreiras musicais. Jorge, por chegar durante a chamada primeira vaga migratória, encontra um mercado da música brasileira ainda incipiente, diferentemente de Teresa e Nuno que chegam muitos anos depois, em 2014, e encontram um circuito de música brasileira ao vivo já consolidado.

Em contraste com os músicos que amadureceram suas carreiras como músicos após a chegada em Portugal, os brasileiros que chegam aqui com uma experiência profissional prévia considerável, além de se verem obrigados a trabalhar por algum período noutras áreas, deparam-se com a necessidade de mudarem alguns aspectos que balizavam suas práticas no Brasil. Tais mudanças acontecem principalmente em termos de repertório apresentado e acabam por reverberar nos processos identitários pelos quais passam ao serem posicionados como representantes da música brasileira em Lisboa. Explico, como já afirmei anteriormente, no contexto da mobilidade transnacional dos músicos e de suas práticas musicais, os regionalismos que caracterizam a música brasileira são em larga medida dissolvidos em prol da construção de uma identidade fundamentada nas representações feitas sobre o Brasil que, por sua vez, estão fortemente ancoradas nos estereótipos de *brasilidade* historicamente difundidos no cenário internacional.

Deste modo, os músicos que já viviam da música no Brasil veem-se diante da necessidade de adequarem suas práticas a estas representações e estereótipos

independentemente do tipo de música que faziam em seu país natal. Nalguns casos essa mudança é subtil, noutros é mais profunda. Para músicos cujas práticas já eram baseadas nesta música brasileira internacionalmente palatável, tais imposições podem passar despercebidas – como no caso de Jorge e Francisco, por exemplo, que sempre tocaram a chamada música popular brasileira quando viviam no Rio de Janeiro. A experiência de Luís é diferente neste aspecto, pois o músico mineiro, natural de Belo Horizonte, trilhava uma carreira no Brasil pautada em composições próprias muito influenciadas por produções regionais, dentro de uma cena efervescente da música ao vivo na capital do estado de Minas Gerais; ao chegar em Lisboa vê-se diante da necessidade de fazer *covers* de músicas consagradas e facilmente identificadas como brasileiras.

Sabia que existia um mercado aqui. Apesar de que, ainda hoje, nem sempre o português quando fala de música brasileira tem uma percepção ampla de tudo o que representa a música brasileira. É claro, a maioria do público, falando de portugueses, consomem o melhor da música brasileira; principalmente as gerações dos anos 60 e 70, consomem Chico, Vinícius, Tom Jobim... Eu posso te dizer que eu comecei a me aprofundar nesse trabalho, e agradeço ao público português, foi aqui. Foi depois que eu cheguei aqui que comecei a tocar essa música, a partir de pedidos e a partir das oportunidades que existiam (Luís – Trecho de entrevista realizada em 24 de Maio de 2016).

Neste sentido, as experiências vividas pelos inúmeros músicos brasileiros que circulam pela noite lisboeta são muito diversas; no entanto, essa evidente diversidade não anula o facto de que todos estes sujeitos vivenciam-nas a partir da articulação do capital simbólico que possuem, seja de forma subtil ou conflituosa. Esta característica transversal aos sujeitos com quem trabalhei constitui o ponto de partida para o desenvolvimentos de suas carreiras musicais em Lisboa, e em última instância, perpassa os modos como entendem-se e posicionam-se como sujeitos inseridos nesta realidade social. Como sugere Ortner (2006) as formas possíveis de construção subjetiva e agência individual estão proximamente ligadas às condições históricas, políticas e sociais que circunscrevem as experiências vividas por estas pessoas. Dentro deste contexto, saliento dois aspectos da construção dessa subjetividade que chamaram atenção no meu campo mais pela escassez de discursos sobre eles, do que pela manifestação destes marcadores de diferenciação social. Estes aspectos são: referentes às relações de género e o significado de ser mulher no circuito; e os discursos sobre questões raciais que se apresentaram escassa e pontualmente.

Ao refletir sobre os meus dados, apercebi-me de que no contexto da construção de uma carreira musical no circuito em questão, a noção de *brasilidade* sobrepõe-se a outros marcadores sociais. Alguns estudos realizados sobre populações migrantes brasileiras apontam para essa espécie de «suavização» de aspectos identitários em nome da construção de uma etnicização da nacionalidade brasileira em fundamentadas na ideia *brasilidade* (Frangella 2012 e 2013a).

A questão do género também compreendeu uma fonte de reprodução de estereótipos, sobretudo no contexto da migração transnacional brasileira onde as imagens das mulheres são frequentemente delineadas a partir de um intenso processo de exotização, sexualização e mercadorização de seus corpos que perpassa, por exemplo as indústrias do turismo nacional e internacional (Gomes 2013), e da pornografia internacional (Piscitelli 2008). Ao longo do trabalho de campo, como já referi na introdução, o facto de eu ser mulher colocou-me em algumas situações desconfortáveis, fazendo com que estivesse sempre atenta para perceber como minhas interlocutoras vivenciavam sua condição feminina num circuito composto por uma clara maioria de homens. Para minha surpresa, as reproduções de estereótipos sobre a mulher brasileira evidenciavam-se maioritariamente nas relações entre o público, não parecendo resvalar para a atuação de minhas interlocutoras – observava muitas aproximações desrespeitosas de homens a mulheres brasileiras presentes na audiência das apresentações, mas às mulheres «no palco» essa condição de corpo exótico, mercadorizado, emergia de modo menos evidente.

Durante entrevistas que realizei com mulheres, as questões de género eram raramente respondidas e giravam em torno da surpresa que partilhavam comigo, sobre uma sub-representação da mulher num circuito musical, cujos géneros que reproduz são marcados por intérpretes célebres que ocupam o «Olimpo» dos músicos brasileiros, como Maria Bethânia, Gal Costa, Elis Regina, Nara Leão, Marisa Monte, entre outras. Ao conversar com Inês ela assinalou uma das maiores dificuldades que identifica no circuito é a solidariedade masculina; isto é, diante de um número maior de homens, a entreatajuda entre os mesmos é uma constante.

Ser mulher é complicado, eu agora vou falar uma coisa. Eu vou dizer porque é que tem poucas mulheres, é uma coisa que eu vejo e vivo isso, entendeu? Por exemplo, os homens têm aquele camaradismo, tem aquele mundo do Clube do Bolinha, pra mim é isso, entendeu? Então, se uma pessoa, é muito difícil, por exemplo, um músico falar “eu vou entrar de férias e vou chamar a Inês pra tocar no meu lugar”. Não, ele vai chamar

outro cara, ele não vai me chamar. Aí ele vai chamar o fulano de tal, ele não vai me chamar. Então, tipo assim, as mulheres aqui têm entrar e chegar chegando e tem menos também, falando em números. Aí eu vou falar, por exemplo, vamos supor, eu vi muito isso aqui. Eu vi muito isso em relação aos músicos. Tem uma solidariedade diferente, uma solidariedade maior entre homens e as mulheres acabam ficando de fora, acabam que têm que arregaçar as mangas, ir atrás e bater nas portas. Eu não sei, cara, mas eu acho até que os donos de bares tem alguma coisa a ver com isso também. Repara, repara só, você vai ali no Bairro Alto naquele bar, no Arroz Doce, você nunca vê uma mulher cantando no Arroz Doce, só homem. Você vai no Portas Largas e tem uma menina só que faz com o trio, quando o vocalista do trio está viajando é ela que vai cantar, mas quando o vocalista da banda tá lá, ela não tá. Ela vai cobrir, entendeu? Mas a gig não é dela. Ali naquele outro barzinho, no Kitsch, não sei direito o nome, só homem, não tem mulher cantando. Você vai num outro barzinho ali, só homem; você vai no Alface Hall, só homem; você vai no Botequim Brasil, eu só toquei no Botequim Brasil uma vez, só tem homem. Então, eu acho que tem um coleguismo aí por detrás destas gigs, um machismo provavelmente. É o que eu noto, entendeu? Sou bem recebida pelos músicos, mas eu tenho que correr atrás da situação, entendeu? Eu tenho que ir lá, eu tenho que correr atrás e o meu problema maior é que eu não toco pra eu cantar. Eu não sei tocar o que eu canto, por exemplo, entendeu? Porque, talvez, se eu tocasse o que eu cantasse era mais fácil. Talvez fosse mais independente, porque eu acho também que, além de serem mulheres, as cantoras também são dependentes de músicos, então, é sempre complicado (Inês – Entrevista realizada em 05 de Junho de 2016).

A fala de Inês mostra muito bem aquilo que observei durante o campo, os conflitos de gênero emergem sobretudo no contexto das relações laborais entre os músicos, nas negociações por oportunidades e espaço dentro do circuito. Durante o período da escrita desta tese, encontrei-me novamente com ela e numa conversa com outras duas cantoras (Ana e Carolina, esta última chegou em Lisboa depois da finalização do trabalho de campo) percebi que este debate que outrora aparecia de forma timidamente, impõe-se mais contundentemente. Na ocasião, mostraram-se insatisfeitas com a falta de solidariedade dos homens e diziam que estavam a planear formas de articulação entre elas na tentativa de assegurar melhores posições dentro do circuito de música brasileira. Inês passara meses a aperfeiçoar sua técnica no violão de modo a conquistar independência em relação a outros músicos, desde então passou a atuar sozinha com maior frequência. Além disso, estavam animadas com o plano que estavam a delinear apresentações conjuntas, compostas apenas de mulheres. Dias depois deste encontro, soube que as três apresentaram-se na Praça do Príncipe Real, projetando uma nova realidade para as cantoras e musicistas inseridas no circuito em questão.

Um segundo aspecto que surgiu de maneira desvanecida em meu trabalho de campo diz respeito aos marcadores raciais; muitos de meus interlocutores são negros, mas em seus discursos esta característica não emergia de forma vigorosa. Apenas acionou o marcador racial para dizer que ser negro em Portugal suscita menos conflitos e ambivalências do que em São Paulo – ao mesmo tempo em que afirma isso, destaca que não conhece a experiência de ser negro e não ser músico, afirmando que a música abre-lhe portas e o coloca numa posição privilegiada em que a força deste marcador distintivo é amenizada.

Eu como pessoa comum, ainda mais sendo negro, não teria a abertura de comunicação que eu tenho com as pessoas ao fazer a música. Conheço crianças, conheço os pais das crianças, faço amizade com as pessoas. Pessoas que nunca me viram nessa vida, me veem e sorriem e fazem amizade. E eu adoro isso. E isso só a música me traz (Manuel– Entrevista realizada em 31 de Janeiro de 2017).

Em sua pesquisa sobre produção cultural de brasileiros em Londres, Frangella (2013a) afirma que no panorama da chamada cultura afro-brasileira presente na cidade, os discursos raciais e seus marcadores são, nalguma medida, diluídos em prol de uma reiteração da ideia de *brasilidade* que confere àqueles produtos culturais um atributo efetivamente distinto e singular no rol da profusão cultural que caracteriza a capital inglesa (Frangella 2013a)⁹. No caso de Manuel, o marcador racial é

⁹ No caso da presente pesquisa, reconheço que este debate merecia um fôlego maior, sobretudo após alguns acontecimentos que modificam os discursos raciais entre brasileiros em Lisboa. O facto desta questão ter emergido de forma tímida no trabalho de campo, fez com que ocupasse um lugar de menor destaque na investigação. Contudo, recentemente a mudança no panorama político brasileiro intensificou os debates em torno das questões raciais, sobretudo após o assassinato da vereadora do Rio de Janeiro, Marielle Franco. O artista plástico português Vhils esculpiu o rosto da vereadora, que lutava pelos direitos dos jovens negros e favelados, no Panorâmico de Monsanto num evento que contou com grande mobilização por parte da Anistia Internacional. A campanha eleitoral de 2018 também marcou um ponto de viragem na forma como o cenário político brasileiro apresenta-se na cidade. Com a eleição de Jair Bolsonaro, a chegada de um novo fluxo de brasileiros em Portugal, muitos dos quais ligados a movimentos sociais de reivindicações de direitos no Brasil, faz-se evidente no quotidiano lisboeta. No primeiro semestre de 2019, foi fundada a «Casa Ninja», local de encontro e debate de um canal de notícias independente brasileiro (a «Mídia Ninja») reforçando esse novo lugar que Lisboa ocupa no aprofundamento do debate político sobre o Brasil.

O evento «Café com Antropologia», organizado por alunos de doutoramento em Antropologia do ISCTE-IUL, reuniu em Maio de 2018, músicos brasileiros ligados ao samba para um debate intitulado *Música e performance como lugares de batalha*. Na ocasião, representantes do projeto *Viva o Samba* e Ana foram convidados para debater com académicos a forma como as rodas de samba, que se tornaram muito populares ao longo de 2017 e 2018, constituem espaços de contestação política. Neste momento, percebi que os discursos sobre questões raciais que apareciam desapercibidos em meu campo, emergiam na fala daqueles sujeitos de forma clara, indicando mudanças significativas na forma como o circuito analisado por esta pesquisa, nomeadamente as práticas ligadas ao samba nele inseridas, projeta-se para além da sua interface de consumo e lazer noturno.

enfraquecido pela sua condição artística que, em suas palavras, abre canais de comunicação com o Outro que não seriam possíveis caso fosse uma «pessoa comum».

Aquilo que observei ao longo do trabalho de campo sugere-me que o ofício destes músicos é uma parte importante daquilo que os constitui como pessoas, na medida em que a prática designada por este ofício acontece de forma incessante e intimamente ligada ao modo como se colocam no escopo social no qual estão inseridos. O ato de viverem do fazer musical fundamenta a compreensão que têm sobre si próprios enquanto sujeitos no mundo e é responsável pela construção de um local específico no âmbito da experiência de mobilidade que vivem em Lisboa. Ser músico e ser imigrante são aspectos fundamentais que informam a existência destes sujeitos; as relações sociais que travam quotidianamente acabam por delinear formas de ser e estar no mundo específicas. Desenvolver uma carreira musical em Lisboa é apenas uma ação estratégica de permanência e adaptação às suas condições de imigrantes; o facto de serem músicos dota-os de uma posição privilegiada de produção e reprodução de representações feitas sobre o Brasil que ultrapassam suas experiências individuais, criando uma imagem acerca da comunidade brasileira presente na capital portuguesa. O facto de que Lisboa posiciona-se cada vez mais intensamente como um espaço multicultural e que essa multiculturalidade torna-se uma imagem de marca da cidade e de seu posicionamento no cenário do turismo internacional, a experiência vivida pelos músicos brasileiros transforma-se em algo maior que a experiência destes indivíduos e corrobora para a constituição de novas realidades sociais, evidenciada pelas transformações ocorridas dentro da cidade nos últimos anos.

Conquistar a possibilidade de viver da música, de fazer música, em Lisboa ancorada no potencial de circulação internacional da música brasileira, acaba por conceder aos músicos brasileiros a capacidade de agir sobre o mundo em que vivem; ao fomentar e consolidar a existência de um circuito de música brasileira ao vivo no cenário do entretenimento noturno da cidade, estes músicos constroem um espaço para si mesmos numa sociedade estranha que os acolhe ao mesmo tempo em que posiciona esta comunidade imigrante dentro de um cenário mais amplo de oferta de práticas culturais de múltiplas origens que alicerçam a imagem da cidade na contemporaneidade. Os limites impostos pela forma como o circuito do qual fazem inscreve-se na cidade, que emergem através da conjugação da presença prévia da música brasileira em Portugal e o facto de serem migrantes, moldam os repertórios

presentes em suas apresentações e corroboram para este sentimento de falta de autonomia dos interlocutores. Lourenço, por exemplo, assinalava sua vontade de fazer um tipo de música brasileira livre de rótulos, que combinasse diferentes gêneros, mas via-se engendrado na necessidade de corresponder às expectativas daqueles que o contratava, reiterando a sua busca por conquistar um espaço para mostrar músicas de sua autoria. Jorge possui inúmeras composições próprias e até discos autorais gravados, mas quando estava a atuar na noite lisboeta, apresentava um repertório de canções brasileiras consagradas.

No entanto, a música brasileira que é considerada de boa qualidade e possui prestígio em Lisboa coincide com a música brasileira cujo potencial de circulação internacional prescinde o fenómeno das migrações; neste cenário, os músicos com quem trabalhei aliam estas características singulares que recaem à bossa nova, à MPB e ao samba, com o facto de que estes gêneros convergem com seus próprios estilos musicais. Deste modo, ainda que surjam restrições à apresentação de um repertório composto de música autoral, a maioria dos interlocutores não consideram adequar-se a tais características impostas pelo circuito que percorrem uma forma de abuso ao modo como concebem suas carreiras musicais. Neste sentido, não poder tocar suas composições próprias e ter um repertório fundamentado na bossa nova, na MPB e no samba não é considerado «matar cachê», pois há um reconhecimento claro de que este circuito propicia a reprodução da «música brasileira de qualidade», não correspondendo a uma sensação de impotência diante dos rumos que decidem tomar enquanto músicos.

À esta capacidade de agência no mundo social, soma-se os sentimentos de satisfação e completude partilhados por estes sujeitos que reconhecem em Lisboa um lugar privilegiado para a prática de seu ofício e o desenvolvimento de trajetórias de vida norteadas pela ideia de fazer música.

É porque, na verdade, eu quase que me resumo a isso hoje em dia. Hoje em dia, o Manuel como pessoa é resultado da decisão que eu tomei em vir pra cá pra ser músico. Hoje, a minha figura como músico já faz parte da minha pessoa. Hoje eu já não me vejo mais não sendo artista. Ou seja, pessoalmente, mudou tudo pra mim. [...] Depois que eu resolvi ser artista, e as coisas caminharam pra esse lado. Hoje se eu tiver que descrever o Manuel, quem eu sou, é um músico (Manuel– Entrevista realizada em 31 de Janeiro de 2017).

A fala de Manuel mostra que, apesar da precariedade que caracteriza o mercado laboral dos músicos brasileiros com quem trabalhei e do seu estatuto de

músicos comuns e de todo o ônus inerente à tal circunstância, estas pessoas orgulham-se da possibilidade de viverem de música, de viverem uma experiência de migração a seus olhos bem sucedida na medida em que, através do reconhecimento dos seus pares e do seu público, acabam por aceder à um estatuto singular dentro do escopo da comunidade brasileira à qual pertencem.

«Isso aqui é o Brasil!»

Considerações Finais

É terça feira de carnaval, e pela primeira vez participarei de um bloco carnavalesco em Lisboa. Soube que o *Bloco do Periquito Comendo Cereja* iria sair pelas ruas da cidade quando conheci Jorge no estúdio do António há pouco mais de uma semana. O início do trabalho de campo coincidiu com a proximidade do carnaval e pude então participar deste evento. Segundo Jorge, o bloco surgiu da vontade de um grupo de brasileiras recém chegadas na cidade que não se conformavam com o facto de não haver blocos de carnaval na cidade. Eram em sua maioria estudantes de mestrado vindas de diferentes estados do nordeste brasileiro que conheceram o músico em seus primeiros meses em Lisboa. Assim, instigaram-no a organizar um bloco e, com a ajuda delas, de Jorge e António, o *Periquito Comendo Cereja* «nasceu». No dia em que estive no estúdio e conversávamos sobre o bloco, disseram-me que o evento aconteceria da seguinte maneira: os foliões encontrar-se-iam no estúdio no final da tarde, haveria uma espécie de concentração, onde a «bateria» iria ensaiar as músicas que seriam tocadas e cantadas durante o cortejo. O nome do bloco, segundo o seu «fundador» era uma alusão ao encontro entre brasileiros e portugueses, representados pela imagem do «periquito» e da «cereja».

Fui, então, por volta das cinco horas da tarde até o *Estúdio do António* pronta para acompanhar o bloco e relembrar os festejos de carnaval tipicamente brasileiros. Quando cheguei, a tarde já estava a cair neste dia frio de inverno em Lisboa, mas o calor que encontrei dentro do estúdio fazia com que a sensação de proximidade com o Brasil ficasse mais evidente. Era o calor das pessoas que ocupavam o acanhado espaço do estúdio, mas também do clima de festa e animação que contagiava a todos. Havia cerca de sessenta pessoas no lugar, alguns mascarados, outros com perucas e instrumentos de percussão (como pandeiros, tamborins, alfaias e agogôs), todos de casaco. Foi estranho entrar numa festa que me remete tanto ao Brasil no frio lisboeta... Dentro da sala de gravação do estúdio, encontrava-se a «bateria» do bloco que ensaiava inúmeras canções – muitas marcadamente ligadas ao carnaval, como «marchinhas». [...]

Por volta das oito e meia da noite, tentaram reunir todos dentro do sala de gravação para cantar o hino do bloco e preparar a saída do cortejo que percorreria as ruas adjacentes ao estúdio. Assim, saímos todos, foliões e instrumentistas, cantando, tocando e dançando pelas ruas, em sua maioria, desertas. Ao longo do caminho do cortejo, janelas iam se abrindo nos prédios e seus moradores saudavam-nos e pareciam mostrar algum contentamento diante daquela súbita invasão dos festejos carnavalescos de um grupo pequeno de brasileiros (havia portugueses também entre os foliões, mas a enorme maioria era de migrantes brasileiros, estudantes do ensino superior e músicos). Andamos até chegar ao Cais do Sodré, fomos para o Água de Beber. Quando lá chegamos, a bateria não se dispersou, fizemos uma grande roda no meio da rua e cantamos e dançamos ao som de mais algumas músicas. Aos poucos, as pessoas foram se dispersando, umas foram embora, outras ficaram no «Água» e, assim, vivi minha primeira noite de carnaval aos moldes do Brasil em Lisboa (Trechos do Diário de Campo, 17 de Fevereiro de 2015).

Início estas considerações finais com trechos extraídos do período inicial do trabalho de campo que realizei entre os músicos brasileiros nos bairros boémios de Lisboa. Embora não trate de uma apresentação, na qual um dos meus interlocutores ocupa um lugar central, foi a partir deste cortejo de carnaval que comecei a perceber melhor qual era a dinâmica existente entre os sujeitos da minha investigação, a cidade, os bares onde tocavam e parte do seu público. Nos meses que se seguiram, encontrei frequentemente pessoas que conheci no bloco, músicos e pessoas do público, os quais percorriam o circuito de música brasileira ao vivo que acabei por delinear.

Ao longo de toda a tese busquei mostrar como a experiência vivida pelos interlocutores propicia-lhes um estatuto singular no âmbito da presença numerosa de brasileiros na cidade de Lisboa. Desde os meus primeiros meses vivendo na cidade, em 2010, a visibilidade de uma intensa produção musical na noite lisboeta chamou-me atenção. Ainda que seja possível encontrar com brasileiros em diferentes espaços da cidade, a profusão destas práticas musicais levava-me a pensar que havia outras dimensões que possibilitavam este fenómeno além dos fluxos de migrantes. Assim, esforcei-me nesta investigação em refletir sobre as interfaces que informam a experiência dos músicos e que alimentam este circuito de música brasileira na cidade.

Os bens culturais brasileiros, nomeadamente a música, faz-se presente em Portugal de forma intensa desde o início do século XX, trazendo à tona séculos de relação histórica entre os dois países e contribuindo para a reprodução de imagens e representações sobre o Brasil que excedem os fluxos migratórios das últimas décadas. Esta presença anterior da música – cujo potencial de circulação internacional é largamente capitalizado nas iniciativas de consolidação de uma imagem do Brasil no cenário global, e que ocupa um lugar de destaque nos esforços de construção de uma identidade nacional do país – pavimentou o caminho para que a experiência dos meus interlocutores e o desenvolvimento de suas carreiras musicais fosse possível.

Como mostrei no Capítulo I, a difusão da música brasileira pela sociedade portuguesa intensificou-se com a chegada das telenovelas ao país, inaugurando um momento de expansão da indústria fonográfica em Portugal, fazendo emergir uma clara influência dos bens culturais brasileiros nas práticas de consumo cultural dos portugueses. O período que antecede o início das vagas migratórias ficou marcado pela reprodução de discursos mediáticos em torno das práticas musicais brasileiras, moldando, em certa medida, a opinião pública portuguesa sobre o que era (e ainda é)

considerada «música brasileira de qualidade». A meu ver, os diversos discursos reproduzidos em torno desta produção musical e as formas de valorização de alguns géneros em detrimento de outros, acabou por definir que tipo de música brasileira é «digna» de circular nas zonas urbanas de maior prestígio da cidade de Lisboa.

A chegada de migrantes vindos do Brasil no final da década de 1980 e 1990 e, mais numerosamente, nos anos 2000, por um lado, corroborou para a consolidação desta presença e, por outro lado, tornou mais complexa as formas de consumir música brasileira em Lisboa, pois trouxe consigo outros géneros e ritmos menos conhecidos por este circuito *mainstream*, sendo consumidos pela população migrante laboral brasileira, africana e num circuito mais popular português. Aos poucos, foram sendo relegados a espaços de lazer noturno menos prestigiosos da cidade. Assim, a forma como a cidade se organiza em relação à presença e visibilidade de suas populações migrantes fez com que o circuito de música brasileira ao vivo nas suas zonas tradicionalmente boémias ficasse limitado aos géneros musicais que, desde os anos 1970, são reconhecidos pelo seu «valor» e «qualidade».

O modo como as vagas migratórias brasileiras são apreendidas, tanto no meio académico, quanto no debate público português, institui que se tratam de dois movimento qualitativa e quantitativamente diferentes. Enquanto a primeira ficou marcada pela vinda de brasileiros de classe média, qualificados; a segunda vaga, muito mais numerosa, era composta por brasileiros de classes sociais mais baixas, com pouca qualificação e que ocuparam postos de trabalho menos valorizados. Neste sentido, a partir dos anos 2000, a presença desta população migrante faz emergir inúmeros conflitos e animosidades, reforçando estereótipos negativos em relação ao Brasil (violência urbana, prostituição, laxismo). Além disso, o carácter notadamente laboral da segunda vaga de migração sujeita os migrantes a uma condição de subalternidade que perpassará diferentes dimensões de sua vida quotidiana. Grande parte dos meus interlocutores chegam a Portugal durante ou após os anos 2000 e são expostos a esta condição migratória que lhes traz inúmeros desafios às formas como se posicionaram no país. A possibilidade de viabilização de uma carreira musical necessário implica a necessidade de articulação desta condição de subalternidade e por intensas negociações dos diferentes capitais que possuem para conquistar um lugar próprio no seio das práticas musicais em Lisboa.

Nesta investigação procurei refletir sobre a experiência vivida pelos músicos tendo em como eixo de análise as três dimensões que a informam. A forma como a

presença da música brasileira delinea-se ao longo do século XX, chegando às práticas reproduzidas pelos interlocutores; o modo como estas práticas inscrevem-se nas zonas de boémia de Lisboa, desencadeando inúmeras conexões com o tecido urbano; e, por fim, a condição migratória que perpassa os percursos transnacionais destes sujeitos, influenciando sua entrada e permanência no circuito musical em questão, e a maneira como suas atividades são projetadas na cidade. Estas três interfaces justapõem-se e revelam como meus interlocutores forjam uma carreira musical em Lisboa, marcada pela prática de um ofício que repercute nos sentidos e significados que dão ao seu modo de «ser no mundo».

O bem cultural, a cidade e a experiência migratória constituem dimensões que são articuladas quotidianamente pelos músicos brasileiros através das suas práticas nos bairros boémios lisboetas. Deste modo, a experiência que vivem ao circular pela cidade é fluida, instável e modifica-se na medida em que estas dimensões transformam-se. Partindo desta percepção, confronto o episódio narrado acima, com o relato dos festejos carnavalescos do ano de 2018; minha ida ao bloco de carnaval *Colombina Clandestina* em Alfama pode ser percebida como uma espécie de volta ao campo. Mesmo estando a celebrar uma das principais festas da cultura popular brasileira como uma migrante residente na cidade, era impossível não vivenciar aquele episódio sem as lentes do olhar antropológico.

No domingo de carnaval de 2018, dia 10 de Fevereiro, fui com amigos – coincidentemente antropólogos e antropólogas – ao bloco de carnaval *Colombina Clandestina*, que se organizava como um cortejo pelas ruas de Alfama, saindo da praça do Panteão Nacional em direção ao Largo de São Miguel, acompanhado de uma banda com instrumentos de percussão ligados ao carnaval (surdos, repiques, chocalhos, pandeiros, tamborins, etc.) e alguns cantores principais que usavam microfones e «coordenavam» o coro de foliões mascarados que seguiam o bloco. Estávamos no auge do inverno, mas naquele dia fazia sol e a temperatura era amena; enquanto celebrava o carnaval, pensava a todo o momento em todas as diferenças que identificava entre aquele bloco carnavalesco e o *Periquito Comendo Cereja*, que saiu pelas ruas da cidade em três anos antes. Diante da presença de centenas de pessoas, jovens brasileiros em sua maioria, a imagem do carnaval anterior emergia como a evidência de que muita coisa havia mudado no panorama das práticas musicais

brasileiras em questão. As muitas centenas de pessoas que «pulavam carnaval¹» nas ruas de Alfama em 2018 contrastavam com a incipiência do bloco que se reuniu no estúdio do António em 2015 – durante o cortejo do *Colombina Clandestina* era evidente a organização do evento: a bateria ensaiada, os estandartes que eram carregados por integrantes do bloco na frente do cortejo, a presença da PSP, etc. Estas características que tornavam o carnaval formalizado revelaram-me que há atualmente em Lisboa um lugar consolidado para a realização destes festejos em moldes tipicamente brasileiros, não se tratando apenas de um movimento quase espontâneo, fomentado pelo desejo de alguns brasileiros de «fazer» seu próprio carnaval. A proliferação dos blocos carnavalescos na cidade acentuou-se em 2019 com a realização de diferentes cortejos ao longo dos dias que antecedem a terça-feira de carnaval².

Como discuti no Capítulo II, a realização do trabalho de campo coincidiu com um momento de grandes transformações de Lisboa, as quais fazem parte de um processo contínuo de modificação do tecido urbano, mas que têm vindo a se intensificar ao longo da década de 2010. Conjuntamente às mudanças na cidade, a população migrante brasileira também vive um momento de viragem em Portugal; ainda não existem estudos conclusivos, mas dados oficiais do SEF e inúmeras peças jornalísticas indicam a tendência de um aumento significativo do número de brasileiros a chegar no país e uma clara diversificação do perfil destes migrantes³. O fluxo de migrantes laborais, que caracterizou a segunda vaga, voltou a crescer depois de uma aparente diminuição decorrente da crise económica vivida por Portugal no início da década. Contudo, diante do reaquecimento da economia portuguesa e do aprofundamento da crise política e económica no Brasil, os fluxos migratórios brasileiros tornaram-se mais intensos, sendo compostos tanto por migrantes laborais, quanto por jovens de classe média que vêm para a capital portuguesa estudar, e

¹ Expressão brasileira referente à participação em festejos de carnaval.

² Em artigo publicado pela revista brasileira Exame, a presença de inúmeros blocos de carnaval inspirados nos carnavais de rua do Brasil é identificada como uma das mudanças que chegam com o novo fluxo de migrantes. <https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/seguranca-samba-e-investimentos-brasileiros-invadem-portugal/>. Último acesso em 10/09/2019.

³ Destaco as seguintes reportagens veiculadas nos media sobre os recentes fluxos migratórios:

- Revista Exame. <https://exame.abril.com.br/negocios/dino/cresce-numero-de-brasileiros-que-investem-para-ganhar-cidadania-portuguesa/>. Último acesso em 10/09/2019.
- Jornal Público. <https://www.publico.pt/2019/01/19/sociedade/noticia/aumento-significativo-brasileiros-segundo-sef-1858491>. Último acesso em 10/09/2019.
- Observador <https://observador.pt/2019/04/09/imigracao-brasileira-em-portugal-continua-a-crescer-apos-100-dias-de-bolsonaro-no-poder/>. Último acesso em 10/09/2019.

brasileiros ricos – que investem no país, sobretudo no mercado imobiliário, beneficiando-se da política dos chamados «vistos *gold*» que facilita a aquisição de cidadania portuguesa.

Fazer «antropologia em casa» imprime inúmeras peculiaridades ao desenvolvimento do trabalho de campo e às posteriores reflexões e escrita da etnografia. Uma delas consiste na inevitabilidade de sempre «voltar ao campo», de assistir proximamente as transformações da realidade que se pretendeu investigar, trazendo à tona diversas questões que, muitas vezes, permanecem em suspenso após a finalização do trabalho. Estar em Lisboa e revisitar o meu campo diversas vezes ao longo dos últimos três anos, auxiliou-me perceber a pertinência das minhas reflexões e análises. Deste modo, observar que o avanço das transformações urbanas e as mudanças no âmbito dos fluxos migratórios brasileiros, que trazem consigo um aparente alargamento das formas de produção e consumo de práticas de cultura expressiva, reforçam a relação contígua entre as três dimensões analíticas que emergiram ao longo da realização desta pesquisa. A cidade, a condição migratória e a música como bem cultural continuam, a meu ver, informar as possibilidades de articulação de uma carreira musical para brasileiros.

A partir de algumas visitas aos lugares que frequentei no trabalho de campo ao longo de 2018, e do acompanhamento dos eventos de música brasileira na zona de Lisboa contemplada pela investigação através da internet, consigo perceber que há uma mudança significativa em curso no modo como as práticas musicais dos meus interlocutores estão a ser desenvolvidas. Essas breves e pontuais observações levam-me a crer que há uma possível transformação do circuito em questão, nomeadamente no âmbito das oportunidades de apresentação de músicas autorais, originais, e descoladas de um repertório limitado feito maioritariamente de canções consagradas da MPB, bossa nova e samba.

Contudo, essa constatação não significa que o modo como o ofício dos interlocutores delineava-se até 2016 tenha sido modificado completamente. Mas penso haver uma progressiva ampliação das suas possibilidades de atuação na noite lisboeta. Alguns interlocutores fazem parte de projetos com um repertório de músicas originais, como Bruno, que me apresentou a António e o seu estúdio no início de 2015, e que hoje toca numa banda que apresenta exclusivamente composições autorais. Destaco ainda o caso de Manuel que, continua a percorrer o circuito de música ao vivo em bares e restaurantes, mas também integra uma banda de *reggae*

que apresenta suas próprias composições. Além deste novo panorama que envolve mais diretamente os interlocutores desta pesquisa, observo mudanças que se estendem às outras práticas musicais brasileiras, nomeadamente àquelas que acontecem em espaços diferentes da cidade, sobretudo nas áreas periféricas. Os géneros musicais outrora restritos a circuitos menos hegemónicos começam a se desenrolar com maior visibilidade, indicando uma maior abertura no mercado musical português – como é o caso do Festival VillaMix, ligado à difusão de ritmos populares e massificados no Brasil contemporâneo. Em sua primeira edição em 2018, reuniu vinte mil pessoas na Altice Arena, importante casa de espetáculo da cidade, apoiado por uma divulgação maciça em rádios, programas de televisão, e entre personalidades famosas portuguesas; em sua programação conta com a presença de representantes da *música sertaneja* (como a dupla Victor & Leo), da *música brega* nordestina (como Wesley Safadão), *funk* (como Mc Kevinho), entre outros. A segunda edição acontecerá no mês de Setembro de 2019, também na Altice Arena, localizada na zona da Expo/Parque das Nações.

São variados os exemplos que ilustram a modificação das práticas musicais brasileiras presentes em Lisboa, revelando que o «presente etnográfico» é, de facto, uma construção fugidia. A realidade que observamos e com a qual desenvolvemos uma relação dialógica no trabalho etnográfico não é uma entidade hermética, está em constante movimento e suscetível a intensas transformações.

A presente investigação buscou oferecer contributos aos estudos sobre as migrações contemporâneas, buscando olhar para as ligações entre as práticas de cultura expressiva e o fenómeno migratório através de abordagens desenvolvidas no âmbito da Antropologia, Etnomusicologia e Sociologia da Arte e do Trabalho.

Finalizo este trabalho apresentando novos questionamentos suscitados pela volta ao campo e as posteriores reflexões advindas deste tensionamento com a experiência etnográfica que fundamenta a presente investigação. Em que medida este novo perfil de migrantes modificará o circuito da música brasileira nos bairros boémios lisboetas? Será que esta tendência de diversificação do perfil migratório e aumento da presença de jovens adultos da classe média brasileira consolidará a emergência de um novo circuito composto por um repertório menos limitado aos ícones de *brasilidade*? Quais adaptações far-se-ão necessárias aos meus interlocutores para que consigam continuar com suas carreiras musicais em Lisboa? A articulação entre a cidade, o bem cultural e a experiência migratória continua a corroborar para o

desenvolvimento do ofício dos interlocutores? Em que sentido as presentes circunstâncias informam um novo cenário para a reprodução de práticas musicais brasileiras em geral na cidade? Estas perguntas abrem caminho para o desenvolvimento de investigações futuras, na medida em que reiteram o quão proficuas podem ser as análises que articulam as práticas culturais expressivas com os fenómenos das migrações no mundo contemporâneo.

Referências Bibliográficas

- Almeida, Ronaldo de. 2001. «A expansão pentecostal: circulação e flexibilidade». In *As Religiões no Brasil: continuidades e rupturas*, orgs. Faustino Teixeira & Renata Menezes. Petrópolis: Vozes.
- Alonso, Gustavo. 2011. «O Sertão na Televisão: música sertaneja e Rede Globo». In *Revista Contemporânea – Dossiê Contemporaneidade*, ano 1, n. 1: 222-235.
- Appadurai, Arjun. 1986. «Introduction: commodities and the politics of value». In *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis & London: University of Minneapolis Press.
- Assis, Gláucia de Oliveira, e Elisa Massae Sasaki. 2001. «Novos migrantes do e para o Brasil: um balanço da produção bibliográfica». In *Migrações Internacionais: Contribuições para Políticas*. Brasília: Comissão Nacional de População e Desenvolvimento, 615-639.
- Astuti, Rita. 2017. «On keeping up the tension between fieldwork and ethnography». In *HAU – Journal of Ethnographic Theory*, vol. 7, n. 1: 9-14.
- Auslander, Philip. 2006. «Music as Performance: living in the immaterial world». *Theatre Survey*, v. 47, n. 2: 261-269.
- Bagulho, Francisca. 2011. «O Mundo do Funk Carioca de Hermano Vianna». In <http://www.buala.org/pt/a-ler/o-mundo-do-funk-carioca-de-hermano-vianna> (sem paginação).
- Barros, Laan Mendes de. 2006. «Representações da cultura brasileira na mídia francesa: 2005 – o Ano do Brasil na França». In *Líbero*, ano IX, n. 18: 93-104.
- Bastos, Cristiana. 2001. «Omulu em Lisboa: etnografias para uma teoria da globalização». In *Etnográfica*, vol. V, n. 2: 303-324.
- Bastos, Cristiana. 2004. «Lisboa, século XXI: uma pós-metrópole nos trânsitos mundiais». In *Tribos Urbanas: produção artística e identidades*, orgs. José Machado Pais e Leila Blass. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 195-224.

BBC. S. d. *Acordo com Portugal permite a legalização de 15 mil brasileiros*. https://www.bbc.com/portuguese/noticias/story/2003/07/030710_cassucalula.shtml.
Último acesso em 20/08/2019.

Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Bennett, Andy (ed.). 2004. *Music Scenes: local, translocal and virtual*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press.

_____. 2008. «Towards a cultural sociology of popular music». *Journal of Sociology, The Australian Sociological Association*, vol. 44(4): 419-432.

Bento, Ricardo, Graça Índias Cordeiro, e Lígia Ferro. 2016. «Carreiras e circuitos de músicos brasileiros: uma exploração etnográfica no Bairro Alto, Lisboa». *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras do Porto*, vol XXXII: 11-31.

Berger, Harris M. 1999. *Metal, Rock and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Hannover & London: Wesleyan University Press.

Beserra, Bernardete. 2000. *Brazilians in Los Angeles: Imperialism, Immigration and Social Class*. Tese de doutoramento, California, University of California Riverside.

_____. 2005. *Brasileiros nos Estados Unidos: Hollywood e outros sonhos*. Fortaleza: Editora UFC.

Bezerra, Daniela M. 2014. «Consumo e estilos de vida no circuito da música brasileira em Lisboa». Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, Natal, Rio Grande do Norte.

Billig, Michael. 2004 [1995]. *Banal Nationalism*. London: SAGE Publications.

Bourdieu, Pierre. 1989. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand.

_____. 2002 [1972]. *Esboço de Uma Teoria da Prática, Precedido de Três Estudos de Etnologia Cabila*. Oeiras: Celta Editora.

_____. 2003 [1994]. «A Ilusão Biográfica». In *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. São Paulo: Papyrus Editora, 74-82.

_____. 2013 [1979]. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. Porto Alegre: Editora Zouk.

- Brodwin, Paul. 2003. «Marginality and subjectivity in the Haitian diaspora». In *Anthropological Quarterly*, vol. 76, n. 3: 383–410.
- Calhoun, Craig e Richard Sennett. 2007. «Introduction». In *Practicing Culture (Taking Culture Seriously)*, org. Craig Calhoun e Richard Sennett, London e New York: Routledge, 1-12.
- Campos, Luís M. 2007. «A música e os músicos como problema sociológico». *Revista Crítica de Ciências Sociais*, vol. 78: 71-94.
- Cardão, Marcos. 2013. «“A juventude pode ser alegre sem ser irreverente”. O concurso Yé-yé de 1966-67 e o luso-tropicalismo banal». In: *A Cidade e o Império. Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-Coloniais*. Nuno Domingos e Elsa Peralta (orgs). Lisboa: Edições 70, 319-360
- Casa do Brasil em Lisboa. 2007. «A 2^a. vaga da imigração brasileira para Portugal (1998-2003): Estudo de opinião a imigrantes residentes nos distritos de Lisboa e Setúbal – Informação estatística e elementos de análise». In: *A Imigração Brasileira em Portugal*, Jorge Malheiros (org.). Lisboa: ACIDI, 227-246.
- Castelo, Cláudia. 2008. «O Outro no labirinto imperial: orientalismo e luso-tropicalismo». In: *A Globalização no Divã*. Lisboa Renato Miguel do Carmo, Daniel Melo e Ruy Llera Blanes (coords.). Lisboa: Tinta da China Edições, 295-316.
- Cavallini, Carlos e Pedro Nunes. 2014. «Jornalismo sobre música e gatekeeping: o caso da MPB no semanário Se7e». In *Revista Media & Jornalismo*, vol. 13, n. 1: 39-50.
- Chaves, Sara. 2019. *Há uma petição para não deixar fechar uma das tascas mais antigas de Lisboa*. NIT. <https://nit.pt/buzzfood/restaurantes/peticao-deixar-fechar-tascas-antigas-lisboa>. Último acesso em 06/09/2019.
- Charrel, Marie. 2018. *Comme la crise de 2008 a changé le monde*. Le Monde. https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/10/10/comment-la-crise-de-2008-a-change-le-monde_5367035_3232.html. Último acesso em 12/09/2019.
- Cidra, Rui. 2010a. «Música do Brasil em Portugal – 1. Geral». In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (A-C)*, org. Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 173-174.

_____. 2010b. «Música do Brasil em Portugal – 4. A música do Brasil na indústria da música e do audiovisual e a imigração brasileira em Portugal». In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (A-C)*, org. Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 177-183.

_____. 2011. «Música, Poder e Diáspora. Uma etnografia e história entre Santiago, Cabo Verde e Portugal». Tese de Doutoramento em Antropologia das Migrações, Etnicidade e Transnacionalismo, Lisboa, Departamento de Antropologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Clifford, James. 1997. *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press.

CML Câmara Municipal de Lisboa. 2012a. Regulamento do Plano Diretor Municipal. http://www.cm-lisboa.pt/fileadmin/VIVER/Urbanismo/urbanismo/planeamento/pdm/AF_REGULAMENTO_PDM_Lx.pdf. Último acesso em 08/09/2019.

CML Câmara Municipal de Lisboa. 2012b. Normas do Programa Reabilita Primeiro Paga Depois. http://rehabitarlisboa.cm-lisboa.pt/fileadmin/REABITAR/documentos/Venda/reabilita_primeiro-aprovada.pdf. Último acesso em 08/09/2019.

CML. S d. <http://www.cm-lisboa.pt/municipio/juntas-de-freguesia>. Último acesso em 08/09/2019.

Coleman, Simon & Peter Collins. 2006. « Introduction: ‘being... where?’ performing fields on shifting grounds». In *Locating the Field – space, place and context in Anthropology*, eds. Simon Coleman & Peter Collins. ASA Monographs, n° 42. Oxford and New York: Berg, 1-21.

Cordeiro, Graça Índias. 1997. *Um lugar na cidade: quotidiano, memória e representação no Bairro da Bica*. Lisboa: Dom Quixote.

Côrte-Real, Maria de São José. 2010. «Introdução: cidadania, música e migração». In *Revista Migrações*, n. 7: 11-23.

Costa, António Firmino da & Graça Índias Cordeiro. 2006 [1999]. «Bairros: contexto e intersecção». In *Antropologia Urbana*, org. Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 58-79.

CPLP. S d. <https://www.cplp.org/id-2752.aspx>. Último acesso em 04/09/2019.

Craig, Ailsa. 2007. «Practicing poetry: a career without a job». In *Practicing Culture (Taking Culture Seriously)*, org. Craig Calhoun e Richard Sennett, London e New York: Routledge, 35-56.

Cresswell, Tim. 2006. *On the move: mobility in the modern western world*. New York & London: Routledge.

_____. 2011. «Towards a Politics of Mobility». In *South Africa: African Cities Reader: Mobilities and Fixtures*, Ntone Edjabe & Edgar Pieterse (eds.). Vlaeberg, South Africa: Chimuenga and the African Centre for Cities, 159-171.

DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dias, Márcia Tosta. 2005. «Rede Globo e Indústria Fonográfica: um negócio de sucesso». In *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*, orgs. Valério Brittos e César Bolaño. São Paulo: Paulus Editora, 307-324.

Dias, Gustavo T. 2016. *Brazilian migration into London: mobility and contemporary borders*. Tese de doutoramento em Sociologia. Londres: Goldsmiths College, University of London.

Dino. 2019. *Cresce número de brasileiros que investem para ganhar cidadania em Portugal*. Revista Exame. <https://exame.abril.com.br/negocios/dino/cresce-numero-de-brasileiros-que-investem-para-ganhar-cidadania-portuguesa/>. Último acesso em 10/09/2019.

Domingos, Nuno & Elsa Peralta. 2013. «Introdução: A Cidade e o Colonial». In: *A Cidade e o Império. Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-Coloniais*. Nuno Domingos e Elsa Peralta (orgs). Lisboa: Edições 70, IX-L.

Durham, Eunice. 1973. *A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva.

EFE. 2019. *Segurança, samba e investimentos: brasileiros invadem Portugal*. Revista Exame. <https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/seguranca-samba-e-investimentos-brasileiros-invadem-portugal/>. Último acesso em 10/09/2019.

Edensor, Tim. 2002. *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford & New York: Berg Publishers.

- Evans, Anya. 2017. «The ethnographer's body is gendered». In *The New Ethnographer* (blog). <https://thenewethnographer.org/2017/02/14/gendered-bodies-2/>. Sem paginação. Último acesso em 09/09/2019.
- Fabian, Johannes. 2013 [1983]. *O Tempo e o Outro: Como a antropologia estabelece eu objeto*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Faustino, Jean Carlo. 2015. «A Modernidade Sincopada»: a moda de viola e o êxodo rural no Brasil». In *Brasiliانا – Journal of Brazilian Studies*, vol. 4, n. 1: 128-158.
- Ferin Cunha, Isabel. 2003. «A Revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal». *Cadernos Pagu*, vol. 21: 39-73.
- Ferin, Isabel. 2009. «Migrações, media e nostalgia». *ECO-Pós*, vol. 12, n.1: 135-156.
- Fernandes, Gleiciani M. de Oliveira. 2017. «Os voos das Iracemas»: *A experiência da mobilidade de mulheres brasileiras em Portugal*. Tese de Doutorado em Antropologia, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Fernandes, Ricardo Cabral. 2019. *Mídia Ninja dá salto internacional com casa comunitária em Lisboa*. Público. <https://www.publico.pt/2019/07/06/mundo/noticia/midia-ninja-salto-internacional-casa-comunitaria-lisboa-1878929>. Último acesso em 10/09/2019.
- Festival Lisboa Mistura. 2016. *Encarte do programa do Festival Lisboa Mistura*.
- Frangella, Simone. 2010. «O Made in Brasil em Londres: migração e os bens culturais». *TRAVESSIA-Revista do Migrante*, n° 66, 33-43.
- _____. 2012. «‘Brazilianess’ in London: national goods and images in transnational mobility». In *Brazilian Subjectivity Today: migration, identity and xenophobia*, orgs. Szilvia Simai & Derek Hook. Villa María, Argentina: Eduvim, 149-170.
- _____. 2013a. «Afro-Brazilian Culture in London: Images and Discourses in Transnational Movements». In: *Portuguese Studies*, vol. 29, n. 1: 78-93.
- _____. 2013b. «“Fomos conhecer um tal de Arroios”: Construção de um lugar na imigração brasileira em Lisboa». In: *A Cidade e o Império. Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-Coloniais*. Nuno Domingos e Elsa Peralta (orgs). Lisboa: Edições 70, 463-502.

- Freitas, Marcello S. 2015. «As políticas para a difusão da música brasileira para o mundo». *NEIBA – Dossiê Regionalismos SIMPORI 2014*, vol. IV, n. 1: 66-76.
- Frith, Simon. 2002 [1996]. *Performing rites: evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frúgoli Jr, Heitor. 2012. «Relações entre múltiplas redes no Bairro Alto (Lisboa)». In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 28, n. 82: 17-30.
- Frúgoli Jr, Heitor & Julio Cesar Talhari. 2014. «Entre o tecido físico e social das cidades: entrevista com Sharon Zukin». In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 29, n. 84: 7-24.
- Geertz, Clifford. 1989 [1973]. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora.
- Gil, Isabel C. 2008. «As interculturalidades da multiculturalidade». In *Portugal: percursos de interculturalidade. (4º. Volume: Desafios à identidade)* Lages, Mário Ferreira & Artur Teodoro de Matos, coord. Lisboa: ACIDI, 29-48.
- Gilroy, Paul. 2004. *After empire: melancholia or convivial culture?*. London & New York: Routledge.
- Glick-Schiller, Nina, Linda Basch, and Cristina Szanton Blanc, eds. 1992. «Towards a Transnational Perspective on Migration—Race, Class, Ethnicity, and Nationalism Reconsidered». *Annals of the New York Academy of Sciences*. Vol. 645, issue 1: vii-xv, 1-258.
- Godinho, Rafael. 2018. *VillaMix Lisboa reúne 20 mil pessoas em sua estreia na Europa*. Revista Quem. <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2018/10/villamix-lisboa-reune-20-mil-pessoas-em-sua-estreia-na-europa.html>. Último acesso em 11/09/2019.
- Góis, Pedro, José Carlos Marques, Beatriz Padilla, e João Peixoto. 2009. «Segunda ou terceira vaga? As características da imigração brasileira recente em Portugal». *Revista Migrações*, n. 5: 111-133.
- Gomes, Marina Selister. 2013. *O imaginário social «Mulher Brasileira» em Portugal: uma análise da construção de saberes, das relações de poder e dos modos de subjetivação*. Tese de Doutorado em Sociologia. Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa – ISCTE.

Governo Brasileiro. 2013. *Brasil, Portugal Agora 2012-2013*. Catálogo do Ano do Brasil em Portugal. Brasília: Ministério das Relações Exteriores.

Governo Brasileiro. S. d. *I Conferência das Comunidades Brasileiras no Exterior*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores. www.brasileirosnomundo.itamaraty.gov.br/associativismo-e-politicas-para-as-comunidades/conferencias/2008-i-conferencia-brasileiros-no-mundo. Último acesso em 27/08/2019.

Governo Brasileiro. S.d. *Estimativas Populacionais das Comunidades*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores. <http://www.brasileirosnomundo.itamaraty.gov.br/a-comunidade/estimativas-populacionais-das-comunidades/Estimativas%20RCN%202015%20-%20Atualizado.pdf>. Último acesso em 09/09/2019.

Gueraldi, Ronaldo G. 2005. «A aplicação do conceito de poder brando (soft power) na política externa brasileira». Tese de Mestrado em Administração Pública, São Paulo, Fundação Getúlio Vargas.

Guerra, Paula, org. 2015. *More than loud: Os mundos dentro de cada som*. Porto: Edições Afrontamento.

Guerreiro, Amanda F. 2012. «Músicos Brasileiros em Lisboa: mobilidade, bens culturais e subjetividade». Tese de mestrado em Antropologia Social e Cultural, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Gupta, Akhil & James Ferguson. 1997. «Discipline and Practice: ‘the field’ as site, method, and location in Anthropology. In *Anthropological Locations: boundaries and grounds of a field science*, eds. Akhil Gupta & James Ferguson. Berkeley and Los Angeles, California & London, England: University of California Press, 1-46.

Hannam, Kevin; Mimi Sheller & John Urry. 2006. «Editorial: Mobilities, Immobilities and Moorings». In *Mobilities*, vol 1, n.1: 1-22.

Hannerz, Ulf. 1996 [1987]. «The World in Creolization». In *Readings in African Popular Culture*, Karin Barber (ed.). Bloomington: Indiana University Press, 12-18.

Hastrup, Kirsten. 2004. «Getting it right: Knowledge and evidence in anthropology». In *Anthropological Theory*, vol. 4, n. 4: 445-472.

Henriques, Joana Gorjão. 2019. *SEF confirma ‘aumento significativo’ de brasileiros em Portugal*. Público. <https://www.publico.pt/2019/01/19/sociedade/noticia/aumento-significativo-brasileiros-segundo-sef-1858491>. Último acesso em 10/09/2019.

Hortas, Joana I. B. de Jesus. *Intervenção urbana e cultura: entre a intenção e o impacto – o caso do Largo do Intendente Pina Manique em Lisboa*. Dissertação de Mestrado em Estudos da Cultura. Lisboa: Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa.

Hoskin, Gabriel. 2014. «Music and cultural diversity among Brazilian migrants in Madrid, Spain». *Música e Cultura – Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. v. 9, n. 6: 1-16

Anónimo. S. d. *Volta ao Mundo em Arroios* (blogue). <https://www.blogger.com/profile/04562181066610983839>. Último acesso em 05/09/2019.

Ilmonen, Mervi. 2007. «Branding a city – selling a product or creating an identity?» In *L’attractivité des territoires: regards croisés – Actes de séminaires*. La Défense: PUCA – Plain Urbanisme Construction Architecture, 33-36.

Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. London & New York: Routledge.

Iorio, Juliana Chatti. 2018. *Trajetórias de Mobilidade Estudantil Internacional: estudantes brasileiros no ensino superior em Portugal*. Tese de doutoramento em Geografia, especialidade de Geografia Humana, Lisboa, Programa de Doutoramento em Migrações, Instituto de Geografia e Ordenamento do Território, Universidade de Lisboa.

Jackson, Anthony, org. 1987. *Anthropology at Home*. London: Tavistock.

Kivisto, Peter. 2001. «Theorizing transnational immigration: a critical review of current efforts». In *Ethnic and Racial Studies*, vol. 24, n. 4: 549-577.

LaBarre, Jorge de. 2010. «Música, cidade e etnicidade: explorando cenas musicais em Lisboa». *Revista Migrações*, n. 7: 147-166.

Lee, Rita. 2016. *Rita Lee: uma autobiografia*. Lisboa: Contraponto.

Lefebvre, Henri. 2001 [1968]. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro Editora.

Lobo, Renata Lima. 2011. *Lusitano Clube reabriu numa nova casa. E há festa de Aniversário*. Time Out. <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/o-lusitano-clube-reabriu-numa-nova-casa-e-ha-festa-de-aniversario-112818>. Último acesso em 06/09/19.

Lundberg, Dan. 2010. «A música como marcador de identidade individual vs. colectiva». *Revista Migrações*, n. 7: 27-41. Lisboa.

Lusa. 2015. *Câmara de Lisboa acaba com taxa de licenciamento dos artistas de rua*. Diário de Notícias. <http://www.dn.pt/portugal/interior/amp/camara-de-lisboa-acaba-com-taxa-de-licenciamento-dos-artistas-de-rua-4419092.html> (sem paginação).

_____. 2018. *Novo mural de Vhils no Monsanto é uma homenagem à ativista Marielle Franco*. Diário de Notícias. <https://www.dn.pt/cultura/interior/vhils-homenageou-ativista-brasileira-marielle-franco-com-mural-em-lisboa--9887486.html>. Último acesso em 10/09/2019.

Machado, Igor José de Renó. 2009. *Cárcere público: processos de exotização entre imigrantes brasileiros no Porto*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Mafra, Clara. 2001. *Os Evangélicos*. Rio de Janeiro: Zahar.

Magnani, José Guilherme Cantor. 2003. *Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: UNESP, Hucitec.

_____. 2010. «Os circuitos dos jovens urbanos». In *Sociologia – Revista do Departamento de Sociologia da FLUP*, vol. XX: 13-38.

Malheiros, Jorge (org). 2007. *A imigração Brasileira em Portugal*. ACIDI, Lisboa, 2007.

Malinowski, Bronislaw. 1976 [1922]. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental – Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.

Maracatu.org. S d. <http://maracatu.org.br/o-maracatu/breve-historia/>. Último acesso em 05/09/2019.

Margolis, Maxine L. 1994. *Little Brazil: an ethnography of Brazilian immigrants in New York City*. Princeton, NJ; Chichester: Princeton University Press.

_____. 2013. *Goodbye, Brazil: emigrantes brasileiros no mundo*. São Paulo: Editora Contexto.

Martes, Ana Cristina B. 1999. *Brasileiros nos Estados Unidos: Um estudo sobre imigrantes em Massachussets*. São Paulo: Editora Paz e Terra.

Martiniello, Marco. 2014. «Artistic separation versus artistic mixing in European multicultural cities». In *Identities*, vol. 21, n. 1: 1-9.

Martiniello, Marco & Jean-Michel Lafleur. 2008. «Ethnic Minorities' Cultural and Artistic Practices as Forms of Political Expression: A Review of the Literature and a Theoretical Discussion of Music». In *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 34, n. 8: 1191-1215.

Martins Junior, Angelo. 2014. *Lives in motion: notebooks of an immigrant in London*. Helsingør, Denmark: Whyte Tracks.

_____. 2017. *The production and negotiation of difference in a world on the move: Brazilian migration to London*. Tese de doutoramento em Sociologia. Londres, Goldsmiths College, University of London.

Massey, Douglas; Joaquin Arango; Graeme Hugo; Ali Kouaouci; Adela Pellegrino; J. Edward Taylor. 1993. «Theories of international migration: a review and appraisal». In *Population and Development Review*, vol. 19, n. 3: 431- 466.

Mauss, Marcel. 2003 [1938]. «Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu”». In: *Sociologia e Antropologia*, São Paulo: Editora Cosac Naify, 367- 397.

Mendes, Maria Manuela. 2012. «Bairro da Mouraria, território de diversidade: entre a tradição e o cosmopolitismo». In *Sociologia – Revista da Faculdade de Letras do Porto – Número temático: Imigração, diversidade e convivência cultural*: 15-41.

Menezes Bastos, Rafael J. 2005. «Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense». In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n.258: 177-196.

_____. 2007. *As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Primeira Parte)*. Florianópolis:Antropologia em Primeira Mão, UFSC.

_____. 2008. *As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Segunda Parte)*. Florianópolis:Antropologia em Primeira Mão, UFSC.

_____. 2009. “MPB”, o Quê? *Breve antropológica de um nome que virou sigla, que virou nome*. Florianópolis:Antropologia em Primeira Mão, UFSC.

Menezes, Marluci. 2003. *Mouraria: entre o mito da Severa e o Martim Moniz – Estudo antropológico sobre o campo de significações imaginárias de um bairro típico de Lisboa*. Lisboa: LNEC.

_____. 2009. «A praça do Martim Moniz: etnografando lógicas socioculturais de inscrição da praça». In *Horizontes Antropológicos*, ano 15, n. 32: 301-328.

Merriam, Alan P. 1992 [1964]. *Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Miller, Daniel. 2001 [1987]. «Towards a theory of consumption». In *Consumption: critical concepts in the social sciences – Vol. 1*, org. Daniel Miller. London & New York: Routledge.

Mintz, Sidney. 1998. «The Localization of Anthropological Practice: From area studies to transnationalism». *Critique of Anthropology*, vol. 18, n. 2: 117-133.

Monteiro, César Augusto. 2011. *Música migrante em Lisboa: trajectos e práticas de músicos*. Lisboa: Editora Mundos Sociais.

Monteiro, Tiago José L. 2011. «Alfama “chorou”: elementos para uma cartografia da presença musical brasileira em Portugal». *LOGOS 35 – Mediações Sonoras*, vol. 18, n. 2: 55-71.

Mukadam, Anjoom & Sharmina Mawani. 2006. «Post-Diasporic Indian Communities: A New Generation». In *Locating the Field – Space, Place and Context in Anthropology*, Simon Coleman & Peter Collins (eds.). ASA Monographs, nº 42. Oxford and New York: Berg Publishers, 105-127.

Nettleford, Rex. 2004. «Migration, Transmission and Maintenance of the Intangible Heritage». *Museum International*, vol. 56, nº 1-2.

Nico, Magda, Natália Gomes, Rita Rosado, e Sara Duarte. 2007. *Licença para Criar: Imigrantes nas Artes em Portugal (Observatório da Imigração 23)*. Lisboa: ACIME.

Nofre, Jordi. 2013. «“Vintage Nightlife”: Gentrifying Lisbon downtown». FENNIA: International Journal of Geography, v. 191, n° 2: 106-127.

_____. 2014. «De lo sórdido a lo vintage, de la marginalización a la distinción. Gentrificación y ocio nocturno en Cais do Sodré, Lisboa». Fórum Sociológico (Online), 23. <http://sociologico.revues.org/827>: 59-67.

Nóvoa, André. 2011. *Músicos em Movimento: Mobilidades e Identidades de uma banda na estrada*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Observador. 2019. *Imigração brasileira em Portugal continua a crescer, após 100 dias de Bolsonaro no poder*. <https://observador.pt/2019/04/09/imigracao-brasileira-em-portugal-continua-a-crescer-apos-100-dias-de-bolsonaro-no-poder/>. Último acesso em 10/09/2019.

O Corvo, S. d. *Lusitano Clube será desalojado de Alfama para dar lugar a apartamentos de luxo*. <http://ocorvo.pt/2016/09/21/lusitano-clube-sera-desalojado-de-alfama-para-dar-lugar-a-apartamentos-de-luxo>. Último acesso em 25/10/2016.

Oliveira, Nuno. 2013. «Lisboa redescobre-se. A governança da diversidade cultural na cidade pós-colonial. A Scenescape da Mouraria». In: *A Cidade e o Império. Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-Coloniais*. Nuno Domingos e Elsa Peralta (orgs). Lisboa: Edições 70, 557-602.

Ortner, Sherry B. 2006. *Anthropology and Social Theory: Culture, Power, and the Acting Subject*. Durham and London: Duke University Press.

Padilla, Beatriz. 2006. *Brazilian migration to Portugal: social networks and ethnic solidarity*. Lisboa: CIES-ISCTE.

Peirano, Mariza G. S. 1998. «When anthropology is at home: the different contexts of a single discipline». In *Annual Review of Anthropology*, vol. 27: 105-128.

Perrenoud, Marc. 2008. «Les musicos au miroir des artisan du bâtiment: entre “art” et “métier”». *Ethnologie Française*, vol.38: 101-106.

_____. 2013a. «Introduction». In *Les Mondes Pluriels de Howard S. Becker: Travail Sociologique et Sociologie du Travail*, ed. Marc Perrenoud. Paris: Éditions La Découverte, 5-10.

_____. 2013b. «Prende au sérieux l'artisanat musical: utilité, reproductibilité, prestation de service». In *Les Mondes Pluriels de Howard S. Becker: Travail Sociologique et Sociologie du Travail*, ed. Marc Perrenoud. Paris: Éditions La Découverte, 85-98.

Petição Pública. S. d. *Pelo futuro do Lusitano Clube*. <http://peticaopublica.com/pview.aspx?pi=PT83823>.

Pina-Cabral, João de. 2007. «'Aromas de urze e de lama': reflexões sobre o gesto etnográfico». In *Etnográfica*, vol. 11, n. 1: 191-212.

_____. 2010. «Lusotopia como ecumene». In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 25, n. 74: 7-20.

Pinho, Filipa. 2007. «A imprensa na construção do processo migratório: a constituição de Portugal como destino plausível da emigração brasileira». In *A Imigração Brasileira em Portugal*, Jorge Malheiros (org.). Lisboa: ACIDI, 59-86.

Pollard, Amy. «Field of screams: difficulty and ethnographic work». In *Anthropology Matters Journal*, vol. 11, n. 2: 1-24.

Reily, Ana Suzel. 1992. «Música sertaneja and the migrant identity: the stylistic development of a Brazilian genre». In *Popular Music*, vol. 11, n. 3: 337-358.

_____. 2000. «Introduction: Brazilian musics, Brazilian identities». *British Journal of Ethnomusicology*, v. 9, n. 1: 1-10.

Reinheimer, Patrícia; Nathanael Araújo; e Miriam Santos. 2019. «Pessoas e coisas em movimento». In *Imigração e cultura material: coisas e pessoas em movimento* (E-book), orgs. Patrícia Reinheimer, Nathanael Araújo e Miriam Santos. São Leopoldo: Oikos, 9-26.

Reis, Rossana R., e Teresa Sales. (org.). *Cenas do Brasil Migrante*. São Paulo: Editora Boitempo.

Revista Vidas. 2010. *Eu conto como foi: Mara Abrantes*. <https://www.vidas.pt/opiniao/detalhe/eu-conto-como-foi-mara-abrantes>. Último acesso em 02/09/2019.

Rosales, Marta. 2016. *As Coisas da Casa: cultura material, migrações e memórias familiares*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Rowe, David. 2017. «Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies». In *Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social Theory*, Bryan S. Turner, Chang Kyung-Sup, e Cynthia F. Epstein (eds). Malden, MA: Wiley Blackwell: 1-5.

Rowland, Robert. 2002. «A cultura brasileira e os portugueses». In: *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso- brasileiros*, coord., Cristiana Bastos, Miguel Vale de Almeida, e Bela Feldman-Bianco. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 373-383.

Sales, Teresa. 1999. *Brasileiros Longe de Casa*. São Paulo: Cortez Editora.

Salzbrunn, Monika. 2014. «How diverse is Cologne carnival? How migrants appropriate popular art spaces». In *Identities*, vol. 21, n. 1: 92-106.

Sánchez Fuarros, Iñigo. 2008. «¡Esto parece Cuba! Prácticas musicales y cubanía en la diáspora cubana de Barcelona». Tesi Doctoral en Antropologia Social i Cultural, Barcelona Facultat de Geografia e Historia – Universitat de Barcelona.

_____. 2013a. «Music and Migration in Multicultural Spain». In *Made in Spain: Studies in Popular Music*. Silvia Martínez & Héctor Fouce. New York & London: Routledge.

_____. 2013b. «Sounding Out the Cuban Diaspora in Barcelona: Music, Migration and the Urban Experience». In: *Musical Performance and the Changing City: post industrial contexts in Europe and the United States*, eds. Fabian Holt e Carsten Wergin. New York & London: Routledge.

Sanjek, Roger. 1996. «Ethnography». In *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, eds. Alan Banard & Jonathan Spencer. London and New York: Routledge, 193-198.

Santos, Miriam. 2019. «Circulações e mobilidades no mundo contemporâneo». In *Imigração e cultura material: coisas e pessoas em movimento* (E-book), orgs. Patrícia Reinheimer, Nathanael Araújo e Miriam Santos. São Leopoldo: Oikos, 28-42.

Sassen, Saskia. 1988. *The Mobility of Labor and Capital: A Study in International Investment and Labor Flow*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 2001 [1991]. *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

_____. 2005. «The Global City: Introducing a Concept». *Brown Journal of World Affairs*, v. XI, nº 2, 27-43.

SEF. 2015. *Relatório de Imigração, Fronteiras e Asilo 2015*. Lisboa: SEF – Serviço de Estrangeiros e Fronteiras. <https://sefstat.sef.pt/Docs/Rifa2015.pdf>. Último acesso em 09/09/2019.

_____. 2018. *Relatório de Imigração, Fronteiras e Asilo 2018*. Lisboa: SEF – Serviço de Estrangeiros e Fronteiras. <https://sefstat.sef.pt/Docs/Rifa2018.pdf>. Último acesso em 09/09/2019.

Segnini, Liliana R. P. 2012. «Música, dança e artes visuais: aspectos do trabalho artístico em discussão». *Revista Observatório do Itaú Cultural*, n 13: 93-108.

Sennett, Richard. 2009 [2008]. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Editora Record.

Silva, Heitor da Luz. 2012. «Trilhas sonoras de telenovelas globais e o mercado musical nos anos 1980 e 1990». In *Logos 36 – Comunicação e Entretenimento; Práticas Sociais, Indústrias e Linguagens*, vol. 19, n. 1: 68-83.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown, Connecticut: University of New England Press.

Stokes, Martin, ed. 1997. *Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place*. Oxford & New York: Berg.

Tavolari, Bianca. 2016. «Direito à cidade: uma trajetória conceitual». In *Novos Estudos CEBRAP*, vol. 35, n. 1: 93-109.

Throop, Jason C. 2003. «Articulating experience» *Anthropological Theory*, vol. 3, n. 2: 219-241.

Tilly, António. 2010. «Música do Brasil em Portugal – A bossa nova e a música popular brasileira nos anos do Estado Novo e da ditadura military». In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (A-C)*, org. Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 176-177.

Tilly, António e Pedro Moreira. 2010. «A circulação da música e dos músicos do Brasil e de Portugal através da indústria do espectáculo». *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (A-C)*, org. Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 174-175.

Time Out, s/d. «Adeus, Lusitano Clube». www.timeout.pt/lisboa/pt/blogue/adeus-lusitano-clube-121316.

Togni, Paula Christofolletti. 2014. *A Europa é o Cacém: mobilidade, género e sexualidade nos deslocamentos de jovens brasileiros para Portugal*. Tese de doutoramento em Antropologia Social, Lisboa, ISCTE, ISCTE-IUL.

Toren, Christina. 1999. *Mind, Materiality and History: Explorations in Fijian Ethnography*. London and New York: Routledge.

Torresan, Angela. 1994. *Quem parte, quem fica: Uma etnografia sobre imigrantes brasileiros em Londres*. Tese de mestrado, Rio de Janeiro, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. 2004. *Loud and proud: immigration and identity in a Brazilian/Portuguese postcolonial encounter in Lisbon, Portugal*. Manchester: University of Manchester.

_____. 2012. «A middle class besieged: Brazilians' motives to migrate». In *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, vol. 17, n. 1: 110–130.

Toynbee, Jason & Byron Dueck (eds.). 2011. *Migrating Music*. London & New York: Routledge.

Tsing, Anna Lowenhaupt. 2000. «The Global Situation». *Cultural Anthropology*, v. 15, n.º 3, 327-360.

_____. 2005. *Friction: an Ethnography of Global Connection*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Tsuda, Takeyuki. 2003. *Strangers in the ethnic homeland: Japanese Brazilian return migration in transnational perspective*. United States: Columbia University Press.

Turner, Victor & Edward M. Bruner (eds.). 1986. *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Urry, John & Jonas Larsen. 2011. *The Tourist Gaze 3.0*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.

Vale de Almeida, Miguel. 2002. *O “Atlântico Pardo”. Antropologia, pós-colonialismo e o caso “lusófono”*. In: *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*, coord., Cristiana Bastos, Miguel Vale de Almeida, e Bela Feldman-Bianco. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 23-37.

_____. 2006. *Comentário*. In *Portugal não é um país pequeno: o “Império” na Pós-Colonialidade*, org. Manuela Sanches Ribeiro Lisboa: Editora Cotovia, 359-368.

Vanspauwen, Bart P. 2014. «A crescente popularidade da lusofonia em festivais de música: para uma etnicização positiva?» In *Proceedings of the conference IV International Congress on Cultural Studies – Colonialisms, Post-colonialisms and Lusophonies*, org. Programa Doutoral em Estudos Culturais (PDEC) – Universidade de Aveiro/ Universidade do Minho. Museu de Aveiro (Museu Santa Joana): 449-456.

_____. 2016. *Lusofonia in Musidanças. Governance, Discourse and Performance*. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais, variante Etnomusicologia, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Vanspauwen, Bart P. & Jorge de LaBarre. 2013. «A Musical Lusophonia? Music Scenes and the Imagination of Lisbon». In *WOM – World of Music (new series) 2 – Special Issue on Transatlantic Flows in the Lusophone World*, ed. Barbara Alge. Berlin: VWB, 119-146.

Velho, Gilberto. 1978. «Observando o familiar». In *A Aventura Sociológica*, org. Edson Nunes. Rio de Janeiro: Zahar, 36-46.

_____. 2003. «O desafio da proximidade». In *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*, orgs. Gilberto Velho & Karina Kuschnir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 11-19.

Vertovec, Steven. 2000. *Hindu Diaspora: comparative patterns*. London & New York: Routledge.

_____. 2007a. «Introduction: new directions in the anthropology of migration and multiculturalismo». In *Ethnic and Racial Studies*, vol. 30, n. 6: 961-978.

_____. 2007b. «Super-diversity and its implications». In *Ethnic and Racial Studies*, vol. 30, n. 6: 1024-1054.

Vianna, Hermano. 1990. «Funk e “cultura popular carioca”». In *Revista Estudos Históricos*, vol. 3, n.6: 244-253.

_____. 2002 [1995]. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: UFRJ/Zahar.

_____. 2009. «O Funk Proibidão» In <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-funk-proibidao/#-overblog-10584> (sem paginação). Último acesso em 31/08/2019.

Wacquant, Loïc. 2007. «Esclarecer o habitus». *Educação & Linguagem*, ano 10, n 16: 63-71.

Wink, Lucas. 2018. «As noites de música brasileira na Baixa do Porto». In *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 5, n. 1: 133-160.

Wise, Amanda. 2007. «Multiculturalism from below: transversal crossings and working class cosmopolitans». In *Everyday Multiculturalism Conference Proceedings, Macquarie University 28-29 September 2006*, eds. Selvaraj Velayutham & Amanda Wise. Sidney: Macquarie University.

Zukin, Sharon. 1987. «Gentrification: culture and capital in the urban core». In *Annual Review of Sociology*, vol.13: 129-147.

_____. 1995. *The cultures of cities*. Malden & Oxford: Blackwell Publishers.

_____. 2007. «Consuming authenticity: espace de consummation, affirmation ou perte d’identité?». In *L’attractivité des territoires: regards croisés – Actes de séminaires*. La Défense: PUCA – Plain Urbanisme Construction Architecture, 81-83.

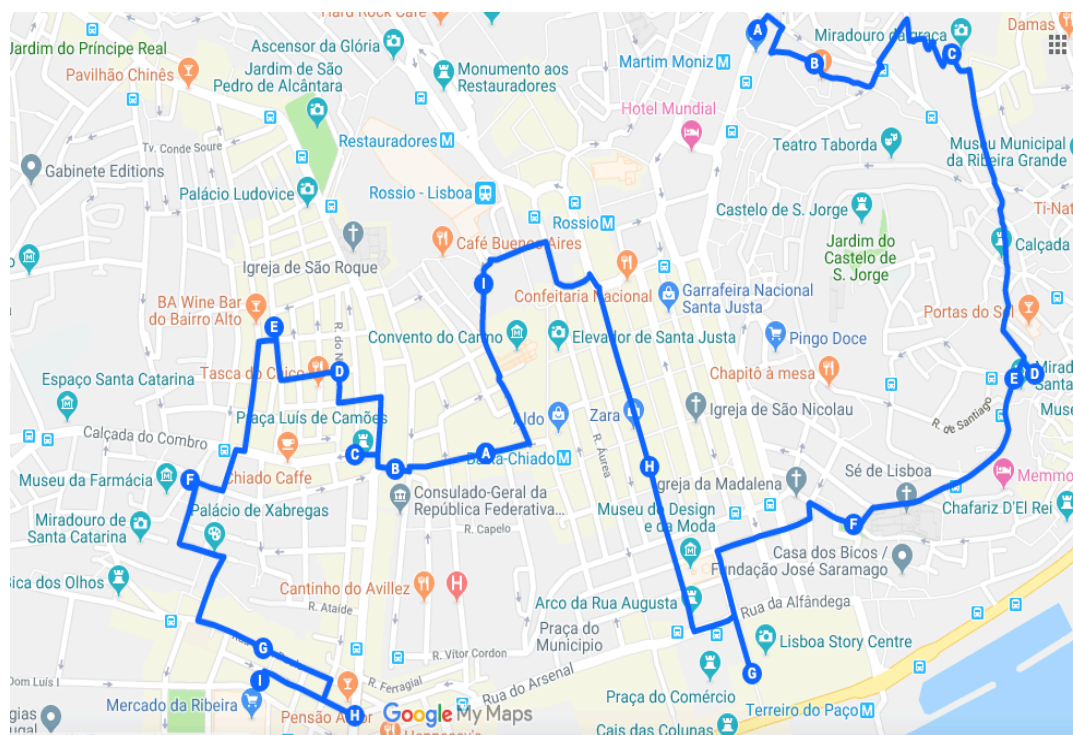
_____. 2010. *Naked City: the Death and Life of Authentic Urban Places*. Oxford: Oxford University Press.

«Isso aqui é o Brasil!»

Anexos

«Isso aqui é o Brasil!»

Anexo A. Mapa do percurso realizado em um dia campo



Rotas de um dia no campo

- A** Martim Moniz, 1100-394
Lisboa, Portugal
- B** Largo Severa, Lisboa
- C** Miradouro da Graça, Largo da Graça, Lisboa
- D** Miradouro das Portas do Sol, Largo Portas do Sol, Lisboa
- E** Largo Santa Luzia, Lisboa
- F** Largo da Sé, Lisboa
- G** Praça do Comércio, Praça do Comércio, Lisboa
- H** Rua Augusta, Lisboa
- I** Calçada do Carmo, Lisboa
- J** Rua Garrett, Lisboa

Rotas de um dia no campo (segunda parte)

- A** Rua Garrett, Lisboa
- B** Largo do Chiado, Lisboa
- C** Praça Luís de Camões, Lisboa
- D** Rua do Norte, Lisboa
- E** Rua da Atalaia, Lisboa
- F** Rua Marechal Saldanha, Lisboa
- G** Rua de São Paulo, Lisboa
- H** Rua Nova do Carvalho, Lisboa
- I** Travessa São Paulo, Lisboa

Anexo B. Principais interlocutores da tese (em ordem alfabética)

Ana: cantora, natural do estado de São Paulo, chegou em Lisboa em 2015 depois de ter vivido na Suíça. Iniciou sua carreira em Genebra, mas sua atividade como cantora consolidou-se na capital portuguesa.

António: baterista, natural do estado de Minas Gerais, chegou em Lisboa em 2001. Tinha uma carreira musical antes de sair do Brasil.

Clara: cantora, natural do estado da Bahia, viveu em Itália e Inglaterra antes de mudar-se para Lisboa em 2015. Tinha uma carreira musical iniciada no Brasil, atuou nos dois países que viveu antes de chegar em Portugal.

Eduardo, proprietário de um bar que oferece música brasileira. Natural do estado de Goiás, chegou em Lisboa no ano de 2003 e desde então tem trabalhado bares e restaurantes.

Francisco: toca guitarra acústica e canta, chegou em Lisboa em 2008, natural do estado do Rio de Janeiro, já possuía uma carreira musical antes de sair do país.

Inês: saiu do estado do Mato Grosso do Sul em 2005, viveu em Itália por um ano e está em Lisboa desde 2006. Iniciou sua carreira como cantora na capital portuguesa, apesar de ter trabalho muitos anos com produção musical no Brasil.

João: terminou o curso universitário de música em Portugal, onde chegou em 1990. Natural do estado da Bahia, passou cerca de um ano em Israel antes de se mudar para Lisboa. Toca diferentes instrumentos de cordas, como bandolim, guitarra acústica, guitarra portuguesa, entre outros.

Jorge: era estudante universitário quando chegou em Portugal em 1992, onde terminou sua formação em música, toca violão acústico. Natural do estado do Rio de Janeiro, tinha uma carreira musical antes de sair do Brasil.

Lourenço: chegou em Lisboa em 2004, vindo do estado de Minas Gerais. Aprendeu a tocar guitarra acústica ainda adolescente e tocava em igrejas evangélicas. Começou a desenvolver uma carreira musical após sair do Brasil.

Luís: toca guitarra acústica e canta; é natural do estado de Minas Gerais, chegou em Lisboa em 2008, trabalha com música há mais de duas décadas.

Manuel: saiu do estado de São Paulo em 2009 com o objetivo de iniciar uma carreira como músico em Lisboa; toca baixo, guitarra acústica e canta.

Nuno: natural do estado de Pernambuco, tem formação universitária em música e possuía uma carreira estabelecida antes de mudar-se para Lisboa em 2013, toca guitarra acústica.

Ricardo: natural do estado da Bahia, chegou na capital portuguesa em 2002 para dar continuidade à sua carreira como percussionista.

Teresa: cantora, chegou em Lisboa em 2014, é natural do estado do Ceará e possuía uma carreira musical consolidada em sua cidade natal.